ANDRÉ GRABAR

LES AMPOULES DE TERRE SAINTE

MONZA BOBBIO



PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

AMPOULES
DE TERRE SAINTE

ANDRÉ GRABAR

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

AMPOULES DE TERRE SAINTE

(MONZA - BOBBIO)

Photographies

de Denise FOURMONT

PARIS

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK

1958

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

On trouvera sous cette couverture des photographies et des descriptions de toutes les ampoules de Terre Sainte conservées dans deux sanctuaires de l'ancien royaume des Longobards, au Trésor de la collégiale Saint-Jean de Monza près de Milan, et à celui de l'ancienne abbatiale Saint-Colomban de Bobbio (dans la montagne, à une trentaine de kilomètres au Sud de Piacenza).

Tous ces petits reliquaires en argent et les reliefs célèbres qui en décorent les parois sont connus depuis longtemps des spécialistes de l'archéologie chrétienne, mais les dessins et les photographies qui en ont été publiés sont loin de répondre à l'intérêt historique de ces objets, que des pèlerins des Lieux Saints de Palestine apportaient en Occident. Elles ne permettent pas de reconnaître dans le détail les images qui décorent les ampoules palestiniennes, et encore moins de juger de la valeur artistique de ces images, que ne connaissaient jusqu'ici que ceux qui ont pu les manier eux-mêmes, sur place, à Monza et à Bobbio.

Les photographies de Mlle Denise Fourmont réunies dans le présent ouvrage révèlent chez les graveurs de maintes ampoules un talent de sculpteur insoupçonné, des expériences et des réussites d'ordre plastique, des détails iconographiques inconnus. Ces documents sont plus précis que tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, et le progrès technique de la photographie y a une part importante. Mais il faut encore trouver l'équivalence photographique d'une œuvre d'art et faire jouer au profit du spectateur à la fois des possibilités techniques nouvelles et les qualités « photogéniques » de l'œuvre. Les documents de Mlle Fourmont nous apportent ces équivalences, et l'on pourrait en dire vraiment qu'ils peuvent remplacer l'examen direct des objets. Nous les montrons d'une part à leur échelle originale, pour nous familiariser avec leurs dimensions et l'effet qu'elles font lorsqu'on les embrasse d'un seul regard rapide. Mais nous présentons aussi chaque ampoule ou tel détail de ses reliefs, en les approchant de notre œil, en glissant en quelque sorte entre lui et la petite œuvre plastique une loupe imaginaire. Les photographies grandeur réelle écartent toute équivoque quant aux dimensions des originaux, et permettent de tirer tout le profit possible des agrandissements.

Le livre a cet avantage sur la salle de conférences qu'il permet de joindre à l'agrandissement, qui multiplie nos moyens de perception et de jouissance esthétique, le document de contrôle qu'est la photographie à l'échelle de l'original. Étant donné le peu d'écart entre les dimensions des ampoules, nous n'en avons reproduit, à l'échelle des objets réels, que quelques spécimens, avec le souci de montrer des exemples de toutes les tailles. On a pu d'autant plus légitimement se limiter à un choix d'exemples, que les légères différences des dimensions n'agissent ni sur la technique et le style, ni sur l'effet artistique des ampoules et de leurs images. Il suffisait d'un rappel des dimensions originales, pour pouvoir recommander l'examen des agrandissements qui sont nos documents essentiels.

A Monza, les ampoules sont dans un état de conservation excellent ou au moins satisfaisant. Sans doute à côté d'exemplaires intacts, il y en a quelques autres, qui ont été détériorés. Mais toutes les ampoules y conservent une surface suffisante de leurs parois, pour ne pas tomber en morceaux et préserver leur unité. Tandis que le goulot et la bande qui réunit les deux parois principales, historiées, ont été principalement touchés par la destruction, les parois historiées, au contraire, ont résisté beaucoup mieux. Pour présenter les ampoules du Trésor de Monza, il a fallu prendre deux photographies de chaque fiole, et parfois certains détails importants qui n'apparaissaient bien que vus sous un angle particulier et dans des conditions d'éclairage différentes.

A Bobbio, aucune ampoule ne s'est conservée en entier. On n'y trouve que des fragments qui n'excèdent jamais une paroi latérale entière. Les bandes circulaires qui servaient à rajuster les deux parois principales, historiées, ont toutes disparu, ainsi que presque tous les goulots. On n'est donc plus en mesure de reconnaître les fragments qui auraient appartenu à deux côtés différents du même flacon, ni à plus forte raison de dire combien d'ampoules étaient réunies au Trésor de Bobbio. Dans ces conditions, on n'a pu photographier à Bobbio que, un à un, tous les fragments existants, sans se soucier du fait que quelques-uns d'entre eux pouvaient appartenir primitivement à une même ampoule.

A Monza et à Bobbio, on a joint aux ampoules deux médaillons en terre pressée et desséchée qui proviennent également de Palestine et qui, contemporains des ampoules, sont décorés d'images de même inspiration. En revanche, on a laissé de côté, à Bobbio, les fragments de quatre médaillons semblables garnis d'une image de saint Syméon Stylite, parce que ces objets proviennent de la Syrie du Nord et non pas de Palestine. Ils reflètent, en outre, le culte rendu à un saint, et non pas une forme de piété liée aux pèlerinages aux Saints Lieux évangéliques, comme les ampoules et médailles que nous publions. A Bobbio, nous n'avons pas joint aux ampoules historiées qui nous occuperont les quelques fragments de petits objets en argent, qui sont probablement contemporains des ampoules et sont de la même provenance, mais qui n'offrent qu'un décor ornemental (motifs floraux, oiseaux). Nous les avons exclus ne pouvant affirmer qu'il s'agit de fragments d'ampoules des Saints Lieux de Palestine.

Les ampoules palestiniennes que nous présentons sont toutes conservées à Monza et Bobbio. Nous aurions pu leur joindre quelques autres pièces du même genre. O. M. Dalton (*Byz. Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 624, fig. 399) en a signalé une au British Museum, et O. Wulff en a fait connaître deux autres, au Kaiser-Friedrich Museum (*Altchristliche Bildwerke*², III, 1, Berlin, 1909, p. 224, pl. LV, nº 1097; *Amtliche Berichte* des Musées de Berlin, 35, 1913, col. 39-43 avec figure). On en compte deux exemplaires isolés aux États-Unis d'Amérique (1. Dumbarton Oaks Library and Collection, à Washington, nº 112. — 2. Detroit Institute of Arts : v. P. Lesley, in *The Art Quarterly published by the Detroit Institute of Arts*, II, 1939, pp. 215 et s.). Mais nous avons préféré ne pas présenter ces pièces, déjà connues, à la suite des ampoules de Monza et de Bobbio, pour nous en tenir au lot, essentiel, des Trésors de ces deux sanctuaires, qui sont seuls à les posséder depuis des siècles, vraisemblablement depuis l'an 600 environ.

Les ampoules qui nous occuperont sont palestiniennes. Il y en a eu d'autres qu'on confectionna en Égypte, en Asie Mineure, en Crimée et probablement dans d'autres provinces du monde chrétien antique, auprès des grands sanctuaires de ces pays dédiés à des saints. Comme les médaillons de saint Syméon Stylite que nous avons évoqués plus haut, ces objets resteront en dehors de cette publication. Leur forme et leur iconographie sont d'ailleurs très différentes.

A Monza et à Bobbio, les autorités ecclésiastiques ont bien voulu nous accorder toutes les autorisations nécessaires, pour examiner et photographier les ampoules, et nous sommes heureux de les en remercier. A Bobbio, M. l'abbé Malacalza, *parocchio* de Saint-Colomban, nous a prêté une aide que nous avons beaucoup appréciée. Mgr Vigano, à Monza, a réservé le meilleur accueil à Mlle Fourmont, et pour elle et pour moi-même, l'*ostiario* de la collégiale, Angelo Fontana, a été d'un grand secours. Mais notre travail n'aurait pu être réalisé sans le concours précieux de M. Luigi Crema, *superintendente* des monuments à Milan, qui a bien voulu nous accorder sa propre autorisation et préparer la voie à nos démarches auprès des autorités ecclésiastiques. Nous le prions de trouver ici l'expression de notre vive reconnaissance.

DESCRIPTION DES AMPOULES

A. Caractères qu'elles ont en commun.

Ce sont de petites bouteilles plates, en argent, aux parois très minces décorées de figures et d'ornementations au repoussé. Nos planches, qui en reproduisent un certain nombre grandeur de l'original, donnent les dimensions de ces flacons. Il ne semble pas qu'ils aient été munis d'un bouchon en métal. Comme le certifie souvent l'inscription sur le pourtour des ampoules, elles étaient destinées à contenir de l'huile. Il fallait bien, par conséquent, que le goulot en soit bouché d'une façon ou d'une autre : la cire me paraît la plus appropriée pour sceller le précieux liquide, qui avait la valeur d'une relique.

Toutes les ampoules ont été exécutées de la même façon. Elles comprenaient deux moitiés qui, après avoir été confectionnées séparément, étaient soudées ensemble. C'est le long de cette soudure que les ampoules ont le plus souffert généralement, tandis que les côtés plats des flacons, faits chacun d'une paroi d'argent unique, ont mieux résisté aux injures du temps (les ampoules de Bobbio, qui sont restées longtemps enfouies sous terre, ne présentent plus que des fragments de ces « joues » latérales des flacons, et aucun exemple du pourtour avec la soudure qui en suit la courbe).

Les deux parois latérales des ampoules sont couvertes d'inscriptions en langue grecque et d'images en relief. Tous les exemples conservés présentent des images distinctes sur chacun des deux côtés. Il a fallu par conséquent deux moules pour exécuter chacun de ces petits récipients. Sans avoir pu soumettre les ampoules à l'examen d'un technicien spécialisé, nous pensons que l'ensemble des motifs de chacune des deux parois était gravé dans une pierre, qui, tout en permettant un dessin assez minutieux et nuancé, n'était pas trop difficile à sculpter. On coulait dans ce moule en pierre chaque moitié de l'ampoule, séparément, comme cela se faisait souvent pour les bijoux courants à l'époque de ces ampoules. C'est l'examen des originaux — que les photographies agrandies permettent de refaire avec succès — qui nous fait supposer cette technique, de préférence à celle, par exemple, de dessins au repoussé obtenus en frappant sur le feuillet de métal posé sur un moule.

La première technique nous paraît correspondre davantage au caractère du relief obtenu, où l'arête vive d'un dessin est très rare et, au contraire, un contour estompé est normal. C'est le procédé de la fonte également qui expliquerait le mieux la présence de boursouflures demi-sphériques sur la surface historiée, qui apparaissent sur tel exemplaire et sont absentes sur tel autre obtenus avec le même moule (comparez p. ex. les pl. XII et XIII). Une boursouflure semblable se forme aussi partout où, sur le moule, le graveur avait appuyé la pointe de son compas (lorsqu'il avait à tracer un cercle : toutes les ampoules inscrivent leur décor sculpté dans un cercle et ont par conséquent cette boursouflure au milieu ; celles où ce décor comprend plusieurs médaillons ronds, chacun d'eux présente au milieu la même trace du compas) : la surface sphérique que le métal présente à cet endroit est typique pour une pièce coulée. Ce procédé, rapide, convenait bien à un genre d'objets bon marché, qu'on devait fabriquer en grand nombre. Les exemples conservés ne nous permettent naturellement aucune considération sur la quantité d'ampoules qu'on pouvait couler avec le même moule. Mais il a suffi d'une vingtaine d'exemplaires, pour voir apparaître plusieurs groupes de deux et de trois ampoules faites avec le même moule. Intentionnellement, nous reproduisons ces objets identiques, comme témoins de la production industrielle dont ils sont le fruit (cf. pl. XII et XIII, XXII-XXV, XXVI-XXIX et XL-XLII). L'identité des moules y est évidente. Mais il n'est pas sans intérêt aussi de voir que la technique rudimentaire dont on se servait avait pour résultat imprévu de modifier légèrement d'une réplique à l'autre la saillie des reliefs et la netteté des dessins.

Les médaillons en terre que nous reproduisons pl. XXXI et pl. LVI ont été confectionnés d'une façon semblable, mais plus simple. Il s'agit de pastilles en terre séchée au soleil qui, planes au revers, présentent à l'avers une scène en relief un peu plus sommaire que les ampoules, mais conçue d'une façon analogue. Ces images sont obtenues en pressant dans la terre encore humide un moule négatif qui pouvait être en pierre et même en bois. Un moule de ce genre a été trouvé en Crimée. Ces médaillons sont semblables aux empreintes des sceaux.

Étant donné la fabrication industrielle de ces petits objets, ce qui surprend c'est moins le recours aux mêmes moules que la variété relative des images. Il y a d'abord le style qui change assez souvent, en nous faisant entrevoir soit des individualités d'artistes soit des styles distincts d'ateliers différents, et peut-être des goûts de générations successives. Mais il appartient aussi à la caractéristique générale de ces ampoules que le même thème iconographique, tel par exemple le Crucifiement, ou le Saint Sépulcre, y sont représentés de plusieurs façons différentes. Parfois ce ne sont que des écarts de nuance, qui nous intéressent cependant parce qu'ils supposent un art — à la manière antique — qui respecte les types consacrés, sans se sentir obligé de ne rien y changer. Dans d'autres cas, les écarts dans l'interprétation du même thème sont plus importants, et l'on constate alors que l'iconographie qu'on applique aux images sur les ampoules est un langage vivant qui permet,

à travers le même sujet, d'exprimer des pensées différentes : ainsi le Crucifiement peut se présenter en scène historique et en figuration plus ou moins abstraite qui reflète alors des notions théologiques ou des formes spécifiques de la piété (v. *infra* sur l'iconographie).

Beaucoup d'inscriptions se lisent sur les ampoules. Toutes sont en langue grecque. Les unes sont sur le pourtour de la fiole, les autres à l'intérieur des scènes. Sans rapport avec l'image qu'elles encadrent, les premières définissent la fonction religieuse de l'objet (« eulogie » c. à d. « bénédiction ») ou indiquent le contenu du flacon (« huile bénite »), et sa provenance (« bénédiction du Seigneur des *saints lieux* du Christ » ; « huile de *bois de vie des saints lieux* du Christ », c'est-à-dire du Golgotha).

Séparées de l'image par un trait circulaire, les inscriptions-cadres se distinguent par la beauté et les dimensions des lettres capitales, plus grandes que les lettres des légendes à l'intérieur des scènes, et par le soin avec lequel elles sont gravées. La constance de la forme des lettres et des caractéristiques épigraphiques de ces inscriptions, qui reproduisent les mêmes formules stéréotypes, nous donne l'assurance que toutes ces ampoules sont contemporaines et de même origine. Les inscriptions elles-mêmes précisent cette origine : c'est la Palestine, et même plus exactement « les saints lieux du Christ », c'est-à-dire Jérusalem et sa région (Bethléem). Notons que les médaillons en terre présentent les mêmes inscriptions du pourtour, ce qui suppose la même origine et la même fonction de cette catégorie de « bénédictions ».

Les mêmes inscriptions contribuent aussi à dater les ampoules, conjointement avec l'iconographie et le style des images (v. *infra* sur l'art et l'iconographie). Mais avant d'en parler relevons la seconde catégorie des inscriptions, celles qui sont à l'intérieur des scènes. Il ne s'agit pas de « légendes » à proprement parler, qui serviraient à définir le sujet de l'image (nom d'un personnage ou d'une scène), mais de passages tirés des Évangiles qui reproduisent les paroles d'un personnage sacré, — ange, prophète, apôtre. Des exemples d'*oratio recta* de ce genre apparaissent dans l'Annonciation, la Résurrection, l'Incrédulité de Thomas. Le médaillon en terre, avec l'Annonciation (pl. XXXI), étend ce procédé à cette catégorie spéciale des « bénédictions » palestiniennes. Nous dirons plus loins (p. 64) ce que ces inscriptions nous suggèrent quant à la fonction religieuse des ampoules et de leurs images. Retenons pour l'instant qu'il s'agit d'un procédé particulier et rare, et par conséquent d'un trait caractéristique des « bénédictions » de Palestine, et d'une des particularités de ces objets qui leur sont communes, et qui confirment ainsi la communauté de leur origine.

Épigraphiquement, les inscriptions à l'intérieur des scènes sont moins soignées, les lettres y sont plus petites et moins larges et de forme un peu différente. Les abréviations sont plus fréquentes sur l'inscription intérieure du médaillon avec l'Annonciation, et on y trouve plus de transcriptions phonétiques, comme si la reproduction des paroles d'une *oratio recta* invitait le graveur à les « entendre », au lieu de les copier sur le texte manuscrit des Évangiles.

Quelques précisions : les belles lettres des inscriptions du pourtour sont des capitales rondes et larges, d'un type qui caractérise, par exemple, la belle inscription de l'impératrice Théodora sur l'architrave des colonnades intérieures des Saints-Serge-et-Bacchus à Constantinople (sauf le Δ), et qu'on retrouve souvent (y compris certains détails, telle la forme du Ξ) sur les inscriptions des dédicaces d'églises de Terre Sainte, au VIe siècle (v. *infra*). Sauf pour les *nomina sacra* du Christ (XV, KV, ΘV), les inscriptions du pourtour ne font usage d'aucune abréviation. Deux fois seulement (Monza 13, 14), on y relève l'emploi de ȣ pour OV. La forme classique ЄΛΑΙΟΝ n'est remplacée que rarement (Monza 1 et 4) par l'orthographe phonétique ЄΛЄΟΝ. Les ampoules Monza 4, 6 et 14 donnent ΘЄωC, au lieu de ΘЄΟC. Par contre, à l'intérieur des scènes, le ȣ est appliqué systématiquement sur l'inscription du médaillon en terre avec l'Annonciation ; le salut de l'archange est rendu partout par ΧЄΡЄ, au lieu de ΧΑΙΡЄ, et on trouve sur plusieurs ampoules (Monza 1, 9, 10) ΑΝЄCΤΙ, au lieu d'ΑΝЄCΤΗ, dans la phrase par laquelle l'ange annonce la résurrection du Christ aux Maries. Bref, l'orthographe et le tracé des lettres (A au lieu de Α) des inscriptions à l'intérieur des scènes les distinguent des inscriptions du pourtour. Or, il n'est pas rare de trouver, parmi les dédicaces du VIe siècle des mosaïques d'églises palestiniennes, à côté d'inscriptions auxquelles on faisait allusion tout à l'heure, d'autres qui rappellent les inscriptions de ce second type. A Gerasa, à Madaba, à Beisan, des exemples datés de ces inscriptions montrent des cas de juxtaposition des deux genres de lettres, comme sur les ampoules, chacun de ces genres de lettres ayant son pendant sur les inscriptions des petites fioles (C. Kraeling, *Gerasa, City of the Decapolis.* New Haven, 1938, pl. LXII b, LXVI b, LXXIII. H. Peirce et R. Tyler, *L'art byzantin*, II, fig. 120, 122).

Ces rapprochements nous invitent à dater les ampoules du milieu ou de la seconde moitié du VIe siècle. On verra que les procédés des orfèvres, et l'iconographie et le style des images, sans nous fournir d'indications chronologiques précises, ne s'opposent pas à cette datation.

L'art et l'iconographie des images sur les ampoules présentent d'autres caractéristiques qui sont communes à tout le groupe de ces « bénédictions », et nous les signalerons, mais dans un paragraphe spécial. En effet, la variété des problèmes que pose l'examen de tout ce qui concerne l'interprétation iconographique et artistique des petits reliefs des ampoules nous invite à consacrer à cet examen un paragraphe spécial.

Fabriquées en série les ampoules ont dû être très nombreuses. Et comme on pouvait les transporter facilement, on aurait dû en conserver de très nombreux spécimens, dans tous les pays d'où les pèlerins se rendaient en Terre Sainte, avant la conquête arabe. Or il n'en est rien, et la destruction massive de ces petits objets s'explique évidemment par la fragilité des parois métalliques très minces des petites fioles. Comment expliquer cependant que, généralement détruites ailleurs, les ampoules palestiniennes se soient conservées seulement dans un pays aussi éloigné de leur lieu d'origine, et que dans ce pays, en revanche, on les voie dans deux Trésors d'églises peu éloignés l'un

de l'autre ? Si, par exception, ces ampoules se sont conservées dans ces deux sanctuaires, et presqu'uniquement là, cela suppose qu'elles y avaient trouvé des conditions aussi exceptionnelles pour leur faire éviter le sort des autres spécimens des mêmes séries. Leur préservation est peut-être due tout simplement au fait que, peu après leur confection, elles furent déposées dans les Trésors respectifs de Monza et de Bobbio ; tandis que les autres ampoules ne furent pas soustraites au rôle auquel elles étaient destinées normalement, celui d'être portées sur le cou du fidèle. Ces *encolpia* qu'on porta n'ont pu durer longtemps. Tandis que dans le calme des Trésors de grands sanctuaires comme Monza et Bobbio, ils ont pu plus facilement traverser les siècles ; le peu de prix marchand qu'elles représentaient leur ayant épargné par ailleurs le sort habituel des bijoux de luxe.

Il n'est pas douteux, d'autre part, que la rareté des autres spécimens de ces ampoules palestiniennes (cf. p. 9) parle en faveur de l'origine commune des deux séries qui appartiennent aux sanctuaires de l'Italie du Nord. Ce lot a dû n'en faire qu'un, et — comme on le verra p. 32 — cet argument corrobore indirectement la tradition locale qui lie l'acquisition des ampoules de Monza au nom de la reine longobarde Théodolinde († 625).

B. Descriptions individuelles de chaque ampoule.

AMPOULES DE MONZA

Les seize ampoules du Trésor de Saint-Jean de Monza s'y trouvent depuis une haute antiquité. La tradition veut qu'elles y soient depuis le règne de la reine longobarde Théodolinde († 625), et quoiqu'aucun document ne vienne le prouver, cela ne paraît pas impossible. L'examen des ampoules elles-mêmes, et notamment des inscriptions et des images qu'on y relève, les a toujours fait dater du VIe siècle. Et d'autre part, la présence de certaines autres pièces d'orfèvrerie aussi anciennes (notamment de la couverture d'Évangile offerte par la reine) augmente la vraisemblance de l'attribution des ampoules au temps de la reine longobarde. Le même Trésor comprend une autre série de petites fioles qui, elles, renfermaient de l'huile recueillie auprès des tombeaux des apôtres et des saints qu'un envoyé de Théodolinde lui apporta de Rome. Enfin, ce Trésor possède aussi deux médaillons-phylactères garnis d'images évangéliques qui s'apparentent à celles des ampoules et qui, comme celles-ci, portent des inscriptions grecques et proviennent sûrement d'un pays de la Méditerranée orientale. La découverte assez récente d'autres ampoules du même type et de la même origine, à Bobbio, dans la crypte d'une grande abbaye fondée du temps de Théodolinde (v. *infra*, p. 32), nous ramène au règne de cette princesse. Le rapprochement s'établit d'autant plus facilement qu'aucun autre Trésor d'église au monde ne possède d'ampoules semblables.

Pour toutes ces raisons — fonction, origine, images — tous ces autres objets du Trésor semblent confirmer indirectement la tradition qui y fait entrer à l'époque de Théodolinde les seize ampoules palestiniennes.

Nous joignons à ces seize ampoules un médaillon en terre pressée et séchée qui provient également d'un sanctuaire de Palestine et date de la même époque.

Sur la façon dont ont été prises les photographies de nos planches voir Avant-Propos, p. 7.

FRISI, *Memorie storiche di Monza*, I, Milan, 1794.

R. GARUCCI, *Storia dell'arte cristiana*, VI, Prato, 1873.

COLOMBO, *I dittici eburnei e le ampolle metalliche della basilica reale di Monza*, Monza, 1934.

AMPOULE MONZA N° 1

Pl. I. – Détail de l'ampoule (v. pl. II). — Pl. II et III. – Avers et revers de l'ampoule : *Adoration des Mages et des Bergers — Ascension.*

Pl. II. — Avers : La Mère de Dieu trône de face sur un siège à dossier. De ses deux mains elle soutient l'Enfant qui est assis sur ses genoux. Sa tête est vue de face, ses deux jambes, celle de gauche surtout, sont pliées aux genoux. Il bénit et tient probablement un rouleau de la main gauche. Il est revêtu d'une tunique et d'un himation ; sur son nimbe, trois points saillants suggèrent une croix. La Vierge est revêtue d'un voile (maphorion). Le meuble qui lui sert de siège, comprend un banc avec pieds sculptés précédé d'un tabouret garni de perles. Au-dessus du coussin posé sur le banc se dresse le dossier qui est probablement demi-circulaire : deux barres verticales et une courbe, toutes emperlées, encadrent un motif en grille, probablement un tissu orné de losanges.

Au-dessus, deux anges volant — plus petits que les personnages sur terre — désignent d'une main la grande étoile à huit branches enfermée dans un cercle qui brille au-dessus de la Mère de Dieu (Théotocos), mais tournent leur tête du côté opposé, vers les Mages et les Bergers. Le bas du corps des anges disparaît derrière le dossier du trône; dans leur main gauche les anges portent le bâton de leur fonction. Désignés par le mot ΜΑΓΟΙ, trois Mages se tiennent devant la Théotocos. Le premier plie un genou, le second s'apprête à se poser à genoux, le troisième est debout. Chacun d'eux tient un plat ovale garni de quelques rondelles, certainement des monnaies. Deux au moins de ces Mages sont barbus ; tous ont des cheveux longs. Ils sont représentés de profil. Ils portent le même costume — tunique retenue par une ceinture emperlée, manteau court, pantalon iranien (anaxyrides). Ils coiffent un bonnet phrygien assez haut, décoré de quelques perles le long du bord inférieur. Symétriques, les trois Bergers forment un groupe volontairement désordonné, et qui s'oppose à ce titre au groupe pyramidal et savamment organisé des Mages. Le premier

Berger, debout, désigne du doigt l'étoile, mais se retourne vers ses compagnons. Il s'appuie sur un bâton recourbé à l'extrémité supérieure. Le second Berger regarde l'étoile et fait le même geste pour la montrer, mais son mouvement est plus franc, et son bras droit, levé, a pour contrepoids le geste de son bras gauche, lui aussi écarté, et la paume de main ouverte. Cette figure exprime la surprise et l'émotion profonde du visionnaire. Le troisième Berger est assis par terre, tourné vers le milieu de l'image, la tête appuyée sur une main. Il semble tenir un bâton. Les trois Bergers ne portent que de courtes tuniques sans manches. Tous sont tournés de profil. Ils ont des cheveux moins longs que les Mages, mais en désordre.

Au-dessus de cette image, entre deux traits saillants, on lit : ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜЄΘΙΜωΝ Ο ΘϹ (« Emmanuel, Dieu est avec nous »). Au-dessous, en exergue, un troupeau de brebis et de chèvres à côté de quelques plantes. Au milieu, groupe remarquable de deux chèvres gambadant, celle de gauche dressée sur ses pattes de derrière ; arbres en parasol.

Sur le cadre circulaire + ЄΛЄΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖωΗϹ ΤωΝ ΑΓΙωΝ ΧΡΙϹΤΟΥ ΤΟΠωΝ « Huile du bois de la vie, des saints lieux du Christ ». Sur le goulot, comme sur toutes les ampoules de Monza et sur celles de Bobbio qui conservent cette partie de la petite bouteille, une croix dressée sur un petit arc décoré d'une succession de petites feuilles en guirlande.

Pl. III. — Revers : *Ascension.* La Mère de Dieu se tient debout et de face, au milieu de la scène. Elle lève les deux bras en orante. Revêtue du maphorion, elle est nimbée. De chaque côté, six apôtres en attitude généralement mouvementée qui expriment l'émotion profonde ressentie par les témoins de l'ascension au ciel du Christ. Noter les deux apôtres qui montrent la vision et retournent la tête vers leur voisin, ainsi que le mouvement de l'apôtre qui, vu de profil, tend les deux bras vers le Christ ; un apôtre lève la main droite et en même temps, avec l'autre main, protège ses yeux de la lumière intense de la vision divine. A côté d'autres figures agitées, il y a des apôtres qui, au contraire, restent impassibles : deux de ces figures, à droite, strictement frontales, font le geste de parler et tendent l'Évangile. Ce sont sûrement les apôtres-évangélistes qui ont témoigné sur l'Ascension. Le personnage principal de la scène est le Christ trônant dans une auréole ovale que portent quatre anges volant. C'est bien le Christ-souverain de la seconde venue qu'on a figuré dans cette scène en pensant aux Actes II, selon lesquels les apôtres avaient vu le Christ monter au ciel *tel qu'il reviendra* à la fin des temps. La qualité impériale du Christ — qui est imberbe sur cette image — est exprimée par le trône (banc à *suppedaneum* et coussin) qu'il occupe. Le Christ bénit et tient l'Évangile dans une main couverte du bord de son manteau. Nimbe crucifère.

En exergue, un élégant rinceau qui se déploie en partant d'un petit buisson d'acanthe. Sur le goulot, croix sous un arc décoré d'une guirlande.

AMPOULE MONZA N° 2

Pl. IV et V. — Avers et revers de l'ampoule : *Adoration des Mages et des Bergers.* — Sept scènes évangéliques rapprochées : *Annonciation, Visitation, Nativité, Baptême, Crucifiement, Résurrection, Ascension.*

Pl. IV. — Avers : *Adoration des Mages et des Bergers.* Ce côté de l'ampoule est très abîmé ; l'image est incomplète. Dans ses grandes lignes, l'iconographie est la même que sur l'avers de l'ampoule précédente. Mais beaucoup de détails sont différents. Au milieu, Mère de Dieu trônant frontalement sur un trône à dossier et coussin. A la différence de l'image de la première ampoule, l'Enfant est assis presque frontalement, les deux mains de la Mère qui le retient sur ses genoux apparaissent symétriquement auprès des pieds de Jésus. Le dossier du trône, dont on ne voit plus que le bord à gauche, avait la forme d'une coquille (cf. miniature de l'Évangile de Rabula, fol. 4^v).

L'étoile à hautes branches est identique, tandis que la présentation des deux groupes de personnages, de part et d'autre de la Théotocos, n'est pas la même que sur l'ampoule n° 1. A gauche, un grand ange nimbé se tient derrière les Mages. Les deux Mages dont on voit encore une tête (bonnet) et des jambes (chaussures souples, pantalon iranien) n'ont pas les mêmes attitudes ; le Mage agenouillé manque. L'ange qui s'adresse aux Bergers est le même, mais les positions et les mouvements des Bergers ont changé. Le premier a une attitude plus dégagée, du second on n'a représenté que l'avant-corps et les bras, le troisième, au lieu de rester assis, de profil, s'allonge davantage et fait mieux apparaître son avant-corps nu et musclé, qu'on voit de trois quarts ; son bras droit repose sur un genou, tandis que l'autre s'appuie sur un saillant du sol (?).

L'image descend plus bas que sur l'ampoule n° 1 ; aucun cadre horizontal ne la sépare de la représentation du troupeau. Les animaux sont plus petits et d'un dessin moins heureux ; il n'y a plus de plantes.

L'inscription qui, sur la 1re ampoule, courait aux pieds de la Théotocos figure ici sur le fond, de part et d'autre de l'étoile. On n'en lit actuellement qu'une faible partie Є(ΜΜΑΝΟV)ΗΛ Μ(ЄΘΗ) ΜѠ(Ν Ο ΘC). Sur le pourtour, l'inscription n'est pas la même que sur l'ampoule n° 1 : + ЄVΛΟΓΙΑ ΚVΡΙΟV ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ Χ(ΡΙCΤΟV) ΤΟΠѠΝ (cf. p. 23).

Revers : *Sept scènes évangéliques* inscrites dans des cadres circulaires séparées par six grands et six petits disques ; des étoiles à six branches sont inscrites dans les premiers ; un point occupe le milieu des seconds. Les scènes inscrites dans les cadres circulaires offrent un choix d'épisodes essentiels de l'Incarnation. Elles sont fixées, autour de la Nativité qui occupe le médaillon central, par groupes de deux, qui sont symétriques : Annonciation et Visitation (de gauche à droite) ; Baptême et Crucifiement (également de gauche à droite) ; Résurrection et Ascension (de bas en haut).

Annonciation : L'archange s'approche de gauche et parle (son geste est accompagné du mot ΧΕΡΕ, pour ΧΑΙΡΕ, « salut ! » inscrit sur le fond de l'image) ; Marie, debout devant son fauteuil en osier, vêtue du maphorion, pose une main sur sa poitrine — geste qui signifie acceptation de la mission dont elle est chargée par Dieu — et tient dans l'autre la quenouille ; le fil du tissu auquel elle travaille descend jusqu'à un petit panier posé au-devant du fauteuil. Les deux personnages, comme la plupart des figures des six scènes évangéliques, portent des nimbes. C'est faute de place que le nimbe n'est pas attribué aux douze apôtres de l'Ascension et au Christ dans son berceau ; son absence est intentionnelle chez les deux larrons du Crucifiement et probablement chez Joseph, dans la Nativité. — *Visitation :* Marie et Élisabeth s'embrassent, dans un mouvement rapide qui fait voler l'extrémité du voile de Marie derrière son dos. De part et d'autre des figures, deux colonnes torses surmontées d'une croix. — *Nativité :* Marie, étendue à droite sur un matelas, revêtue du maphorion qui enveloppe ses épaules et sa tête, retient ce voile de la main droite et semble poser l'autre main sur son sein. Sa tête est tournée à droite, du côté opposé à l'Enfant. Celui-ci est couché, emmailloté, la tête à gauche, au-dessus d'une bande incurvée aux bords irréguliers, qui figure probablement le bord de la grotte ; une étoile et l'avant-corps du veau et de l'âne, symétriques, la tête tournée vers l'Enfant, surmontent celui-ci. En bas à gauche, Joseph est assis, les jambes croisées, tourné vers Marie et l'Enfant ; la position de ses bras est indistincte. Entre lui et Marie, derrière le matelas qui lui sert de lit, s'élève un édicule surmonté d'un arc et muni, au-devant, d'une grille, peut-être d'une porte grillagée, comme on en voit sur les représentations du Saint Sépulcre. Cet édicule évoque sûrement le sanctuaire constantinien de Bethléem ; il en représente, croyons-nous, la partie centrale, le *ciborium* (baldaquin) de la grotte de la Nativité. — Dans le *Baptême*, une colombe descend verticalement sur Jésus qui se tient debout dans le Jourdain, légèrement tourné à gauche vers Jean. Jésus est un enfant potelé, et même musclé qui se tient selon la mode des figures antiques, le corps appuyé sur la jambe droite et écartant légèrement l'autre jambe ; ses deux bras pendent librement des deux côtés du corps ; un nimbe énorme encadre sa tête et ses épaules ; on y remarque une croix, dont les branches, très courtes, sont loin d'atteindre les limites du nimbe. Jean Baptiste est à gauche ; on le voit de profil, le visage prolongé par une barbe pointue. Son bras droit est étendu au-dessus de Jésus. Sous les plis de son manteau, on le voit plier le genou gauche ; le pan de son manteau pend derrière son dos. Symétriquement à Jean, se tient un ange qui tend vers Jésus ses deux bras couverts d'un pan de son manteau. Je crois distinguer, derrière les jambes de l'ange, des motifs incurvés qui pourraient représenter la rive du Jourdain, tandis que les eaux de celui-ci sont indiquées par des traits horizontaux des deux côtés de Jésus. — La scène du *Crucifiement* est assez détériorée. On y distingue, entre les deux larrons attachés à des poteaux, une croix au sommet de laquelle apparaît le buste d'un Christ barbu, et au pied de laquelle se tiennent deux petites figures agenouillées. C'est une réplique simplifiée du type iconographique que nous retrouvons, en un état de conser-

vation excellent, sur les ampoules Monza nos 6, 7 et 8. — *Résurrection :* de part et d'autre de l'édicule du Saint Sépulcre sont représentés de profil, à droite l'ange, et à gauche deux femmes revêtues du maphorion. L'ange fait le geste de parler, auquel correspond le mot ΑΝΕCΤΙ, « Il a ressuscité », inscrit au haut de l'image. La première des femmes tient un encensoir suspendu à une chaînette et encense le mausolée vide du Christ. Celui-ci est muni de grilles et d'un fronton triangulaire avec croix. Cette image reproduit en le simplifiant un type iconographique que nous retrouverons sur les ampoules nos 6, 7 et 8. — *Ascension :* Le Christ siège de face sur l'arc-en-ciel inscrit dans une auréole ovale. Deux anges volant, symétriques, l'élèvent au-dessus d'un groupe de personnages qui se tiennent au-dessous, sur terre. Les douze petites figures des apôtres, sommairement indiquées (elles n'ont même pas de bras) sont dominées par une Mère de Dieu orante, frontale, nimbée, qui occupe le centre de la composition. Là encore, il s'agit d'une version schématique d'une iconographie dont d'autres ampoules nous offrent des reproductions plus complètes (cf. l'ampoule Monza no 1).

AMPOULE MONZA No 3

Pl. VIII et IX. – Avers et revers de l'ampoule : *Adoration des Mages et des Bergers. Résurrection* et *Portraits du Christ et des douze apôtres.*

Pl. VIII. — Avers : La Mère de Dieu siège frontalement sur un fauteuil, en tenant devant elle l'Enfant, lui aussi assis de face. Dossier comme sur l'ampoule Monza no 1. Œuvre plus rustique, l'image varie moins les attitudes des six personnages qui entourent la Vierge. Ils sont simplement alignés. Faute de place, le dernier Mage et le dernier Berger croisent leurs jambes. Les trois Mages portent chacun un plat ovale rempli de pièces d'or ; les deux premiers Bergers acclament Jésus en levant très haut leur bras droit ; le premier s'appuie sur un bâton. En exergue, très à l'étroit, on voit apparaître deux chèvres et deux brebis couchées, et là encore l'orfèvre tend aux arrangements plus symétriques que sur les ampoules 1 et 2. Les mots (ΜΑΓ)Ο(Ι) et Π(ΟΙΜΕΝΕC) étaient peut-être inscrits au-dessus de ces personnages. Juste au-dessus, un double cadre met en relief les deux lignes de l'inscription : ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘ ΗΜWΝ Ο ΘC. Plus haut encore, deux anges volent symétriquement portant un médaillon qui renferme l'étoile de Bethléem. Sur le pourtour on lit : + ΕΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖWΗC ΤWΝ ΑΓΙWΝ ΧΥ ΤΟΠWΝ.

Pl. IX. — Revers : *Résurrection.* Au milieu, un édicule en forme de ciborium à toit pyramidal qui repose sur quatre colonnes torses. Dans l'entre-colonnement du milieu, à une barre horizontale (?), sont suspendues une pièce d'étoffe rectangulaire et trois lampes en forme de coupe que retiennent chaque

fois trois chaînettes. Des grilles plus ou moins hautes se dressent entre les colonnes. Au milieu, ces grilles sont formées de deux éléments symétriques entre lesquels on aperçoit un arc et, au-dessus de lui, un objet rectangulaire posé assymétriquement. La grille figure la clôture qui entourait le Saint Sépulcre proprement dit, et l'arc évoque probablement le ciborium au-dessus de la tombe du Christ ou peut-être au-dessus de la « pierre roulée » qui était vénérée en tant qu'objet-témoin de la Résurrection. Une grande croix surmonte l'édicule derrière lequel s'élèvent plusieurs branches fleuries, qui ont dû évoquer le jardin du téménos funéraire qui servit à la sépulture de Jésus. L'ange est assis à droite. On reconnaît ses cheveux bouclés. Il tient un bâton et, de l'autre main, fait le geste qui accompagne la parole. La première des deux femmes, qui s'approchent du Saint Sépulcre de gauche, tient un encensoir à chaînettes, la seconde presse contre sa poitrine une boîte à onguents. La première porte sa main gauche à sa tête, c'est probablement un geste de tristesse. Les trois figures sont nimbées.

Dans treize médaillons rangés sur le pourtour de l'ampoule, portraits en buste du Christ (en haut au milieu) et des apôtres. Le Christ porte une longue barbe ; derrière sa tête se profilent les trois branches étroites d'une croix. A sa droite (à gauche pour le spectateur), on reconnaît André, à cause de ses cheveux en désordre. Je ne crois pas pouvoir identifier les autres apôtres ; mais on observe plusieurs types de visages, presque tous barbus.

Cette ampoule a perdu son goulot et la bande qui réunit les deux « joues » de ces petits vases plats.

AMPOULE MONZA N° 4

Pl. X, 1 et 2. – Avers et revers de l'ampoule : *Théotocos avec l'Enfant adorés par deux anges. Croix sous un arc.*

Pl. X, 1. — Avers : Théotocos trônant de face sur un siège sans dossier. Marie tient devant elle l'Enfant, lui aussi visible frontalement. La gravure qui par son schématisme rappelle les effigies monétaires, ne montre que la tête, le cou et le nimbe crucifère de l'Enfant. Le reste de son corps n'apparaît pas, ni les bras de la Mère qui est censée le tenir devant elle. Même schématisme dans les draperies de la Théotocos et les costumes des anges qui chacun tendent vers la Vierge et l'Enfant une grosse sphère. De part et d'autre de la robe de la Théotocos, on aperçoit les deux côtés latéraux de son trône : cet emploi de la perspective renversée est probablement à rapprocher de l'emplacement de l'image, à l'intérieur d'un cercle. Autour de ces figures, les deux bandes étroites qui enferment l'inscription semblent imiter une rangée de petits rectangles incrustés. Mais il s'agit peut-être d'une imitation de tresses, comme aux ampoules 5, 6, 7. On lit sur le pourtour : + ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜЄΘ(Η)ΜΟΝ Ѡ ΘЄѠC (« Emmanuel, Dieu est avec nous »).

Pl. X, 2. — Revers : Croix dressée sur trois ou quatre marches. Les extrémités de cette croix qui s'élargissent fortement sont garnies de petites boules. Elle est placée sous un arc formé d'une guirlande. A sa base court une rangée de « perles », tandis que la guirlande se prolonge de part et d'autre de l'arc et forme un premier cadre annulaire autour de l'arc (ce cadre ne se prolonge pas au-delà de la base de l'arc). Dans un second cadre, on trouve, fixées sur une bande circulaire, douze grandes étoiles à six pointes. Enfin, un dernier cadre — extérieur — porte l'inscription : + ΕΛΕΟΝ ΞΥΛΟ(Υ ΖΩΗϹ Τ)ΩΝ ΑΓΙΟΝ ΤΟΠΩΝ (« Huile du bois de vie des saints lieux »).

Le goulot, en mauvais état, ne conserve aucune figuration.

AMPOULE MONZA N° 5

Pl. XI, 1 et 2. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement. Résurrection.*

Pl. XI, 1. — Avers : *Crucifiement.* Au sommet d'une croix aux branches légèrement évasées, qui repose sur une boule, elle-même posée sur un tertre, buste du Christ, barbu et portant de longs cheveux ; une croix est inscrite dans son nimbe. De part et d'autre, les larrons attachés à des croix (on voit les extrémités des branches de ces croix, et les barrettes transversales au-dessus de la tête et sous les pieds des larrons). Ceux-ci regardent à droite, le bon larron étant ainsi tourné vers le Christ. Deux personnages à genoux, de part et d'autre de la croix, l'adorent en levant un bras. Bustes des personnifications du Soleil (à gauche du spectateur) et de la Lune, des deux côtés de la tête du Christ. On lit en bordure : + ΕΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΩΗϹ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΥ ΤΟΠΩΝ.

Pl. XI, 2. — Revers : *Résurrection.* L'ampoule ayant souffert, sur tout le pourtour, l'image est incomplète. Le Saint Sépulcre occupe le milieu de la scène. C'est un ciborium dont on a figuré les deux colonnes du premier plan et trois côtés d'un toit pyramidal. Une croix sur le côté de ce toit qui est dans l'axe de l'image, une autre croix au sommet de l'édicule ; grilles dans les tympans formés par le bord inférieur échancré de chaque côté du toit et l'architrave qui repose sur les colonnes. Celles-ci ont un fût en colimaçon et de grands chapiteaux à longues feuilles (aquatiques ?). Grille en deux parties, avec deux éléments verticaux que surmontent des boules. Dans l'intervalle apparaît un motif arqué et, au-dessous de lui, un objet en forme de losange posé assymétriquement. Il s'agit probablement d'un ciborium intérieur au-dessus de cet objet qui pourrait être la « pierre roulée » du tombeau du Christ, ou ce tombeau lui-même. Ange assis à droite ; il tient un bâton et lève le bras pour parler. On lit au-dessus les restes de l'inscription qui reproduisait ses paroles :

(ANЄCT)I O KYPIOC. A gauche du Saint Sépulcre, deux femmes debout, le corps et la tête enveloppés dans le maphorion. La première tient un encensoir à chaînettes et porte sa main gauche à la tête, probablement en signe de tristesse ; la seconde tient une boîte à onguents. On lit en bas un fragment de l'inscription : (+ ЄVΛOΓIA KVP)IOV TѠN AΓI(ѠN XPICTOV TOΠѠN).

AMPOULE MONZA N° 6

P. XII, 1 et 2. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement. Résurrection.*

Pl. XII, 1. — Avers : *Crucifiement.* Au sommet d'une croix aux branches évasées, médaillon avec buste d'un Christ barbu, aux cheveux longs ; une croix se profile derrière la tête du Christ, sur le fond du nimbe. Au pied de la croix, deux petits personnages à genoux qui, ici, semblent en toucher la base. En réalité, ils tendent plutôt une main vers la croix. Il y a eu peut-être, plus bas, la représentation schématique du Golgotha. Les deux larrons, sensiblement plus petits que le Christ, ont leurs mains et leurs pieds attachés à la croix, dont on ne voit que la partie verticale ; la corde qui lie leurs mains semble passer devant le corps. Leurs jambes sont légèrement pliées aux genoux. Les deux regardent à droite, le bon larron étant ainsi tourné vers le Christ. Ils ne portent qu'un « périzoma » ; on distingue leurs mamelons sur le torse nu. Imberbes tous les deux, ils ont de longs cheveux qui descendent sur une épaule. Sur le pourtour, entre deux bandes annulaires étroites imitant une tresse, on lit : + ЄMMANOVHΛ MЄΘHMѠN Ѡ ΘЄѠC (« Emmanuel, Dieu est avec nous »). Sur le goulot, des deux côtés, une croix sous un arc orné d'une guirlande.

Pl. XII, 2. — Revers : *Résurrection.* De part et d'autre d'un très petit édicule du Saint Sépulcre, on voit l'ange, à droite, et les deux femmes à gauche. Toutes nimbées, ces trois figures sont debout. L'ange tient le bâton et lève la main pour parler. La légende à côté reproduit le mot essentiel de ce discours : ANЄCTH (le Christ) : « il est ressuscité » ! La première des deux femmes — les deux sont enveloppées dans le maphorion — tend un encensoir à chaînettes, qu'elle saisit d'une façon singulière au milieu de celles-ci. L'autre femme avance un bras. L'édicule que couronne une grande croix est très schématique. On distingue une grille à deux parties symétriques séparées par un intervalle, et un fronton triangulaire orné d'un motif qui ressemble à trois clous groupés en aigrette. Autour de l'image, entre deux imitations d'une tresse, l'inscription, un peu défectueuse : + ЄVΛOΓIA KVPIOV TѠN AΓION TOΠѠN (« Bénédiction du Seigneur, des saints lieux »). Goulot décoré de ce côté de la même façon que de l'autre.

AMPOULE MONZA N° 7

Nous ne reproduisons pas cette ampoule qui, probablement fondue dans le même moule, reproduit trait pour trait les gravures et les inscriptions des ampoules 6 et 8.

AMPOULE MONZA N° 8

Pl. XIII, 1 et 2. – Avers et revers de cette ampoule : *Crucifiement. Résurrection.*

Pl. XIII, 1. — Avers : *Crucifiement.* Même image et même inscription que sur l'ampoule 6.

Pl. XIII, 2. — Revers : *Résurrection.* Même image et même inscription que sur l'ampoule 6.

Nous reproduisons côte à côte les ampoules 6 et 8, comme des exemples d'objets faits avec le même moule. Ce même moule a servi à confectionner l'ampoule 7.

AMPOULE MONZA N° 9

Pl. XIV et XV. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Incrédulité de Thomas.*

Pl. XIV. — Avers : Deux scènes superposées ; en haut, *Crucifiement :* buste d'un Christ barbu, avec nimbe crucifère, au sommet d'une croix allongée dans le sens de la hauteur. Cette croix rappelle un tronc de palmier, avec ses départs de feuilles coupées. Elle s'élève au-dessus d'un tertre au bas duquel prennent naissance quatre sources. Ces derniers détails se laissent identifier grâce aux reliefs mieux conservés des ampoules 10 et 11 (pl. XVI et XVIII). Deux personnages presque nus (avec « périzoma ») se tiennent de profil, un genou à terre devant la croix et l'acclament du geste de la main levée. Des deux côtés du Christ, bustes du Sol et de la Luna, coiffés l'un d'une couronne de rayons et l'autre d'un croissant. Ils se détournent du Christ ; derrière leur dos, on voit un flambeau qu'il faut probablement imaginer posé sur leur épaule. Les deux larrons sont attachés à des croix dont les extrémités sont visibles de tous les côtés. Ils ne portent qu'un « périzoma », les corps nus sont musclés. Les deux larrons, imberbes, ont des cheveux longs, ils regardent du même

côté (à droite). Sur les deux flancs de la scène se tiennent Marie (à gauche) et Jean (à droite). Tournée vers le Christ, sa Mère croise les mains en avançant légèrement les deux bras, en un geste de douleur. Jean lève un bras vers la croix, d'un geste d'orateur, et porte un livre fermé dans la main gauche : théologien et évangéliste, il témoigne sur le crucifié.

Au-dessous, *Résurrection :* de part et d'autre de l'édicule du Saint Sépulcre, à droite l'ange assis, à gauche les deux Maries. L'ange tient un bâton et fait le geste de parler. Les mots qu'il prononce sont inscrits auprès de lui, au milieu de l'image. C'est elles qui donnent la clé de la scène : ΑΝЄϹΤ(Ι) Ο Κ(VΡ)ΙΟϹ. La première des deux femmes encense le Saint Sépulcre avec un grand encensoir à chaînettes. C'est un objet plus grand que d'habitude et muni de pieds en forme de boules. L'édicule du Saint Sépulcre présente un détail inaccoutumé, à savoir deux motifs rayonnants (coquilles ?) qui décorent les tympans latéraux. Le toit pyramidal avec sa croix est normal, mais on le voit ici décoré de deux grandes étoiles, ce qui laisse supposer que la couverture du Saint Sépulcre était assimilée au firmament étoilé. On retrouve ce même décor sur l'image du même édicule qui apparaît sur une icone du VIIe siècle provenant du Latran. Les quatre colonnes, les tympans et les grilles des intercolonnements sont conformes à l'iconographie habituelle. Dans son ensemble, l'édicule est moins haut et plus large que généralement.

Inscription sur le pourtour : + ЄΛΑΙΟΝ ΞVΛΟV ΖωΗϹ ΤωΝ ΑΓΙωΝ ΤΟV XV ΤΟΠωΝ (« Huile du bois de vie des saints lieux du Christ »).

Sur le goulot, de ce côté et du côté opposé, le motif habituel de la croix sous un arc.

Pl. XV. — Revers : *Incrédulité de Thomas.* Grande figure du Christ qui, debout et de face, au milieu de la scène, saisit la main de Thomas et la rapproche de la plaie de son flanc. Le Christ a une grande barbe et de longs cheveux ; il porte un grand livre fermé et relié (croix sur la couverture), dans sa main gauche. Le Christ est seul à avoir un nimbe ; une croix y est inscrite, sans toucher aux bords du nimbe. Les douze apôtres sont représentés en deux rangées superposées, à raison de deux groupes de trois apôtres dans chacune des rangées, de part et d'autre du Christ. Thomas est vu de profil, il est imberbe et a les cheveux courts ; le doigt qu'il met dans la plaie du Christ est manifestement mis en évidence. Ce sont ses paroles, qu'il prononce au même moment, qu'on lit en haut de l'image : Ο ΚϹ ΜΟV ΚΑΙ Ο ΘЄΟϹ ΜΟV (« Mon Seigneur, mon Dieu » : Jean 20, 28). Plusieurs apôtres lèvent un bras pour se joindre à cette confession de Thomas et témoigner, eux aussi, de la divinité du Christ. Ce sont tous les apôtres de la rangée inférieure (on pourrait hésiter pour le dernier personnage à droite) et deux apôtres de la rangée supérieure (le dernier à gauche, et le premier à droite du Christ). On n'a pas représenté du tout les bras des autres figures du second rang. Trois des apôtres du premier rang et un au second rang (le dernier à gauche) tiennent un livre fermé et sont par conséquent des évangélistes. Certes, la vision à Thomas n'est décrite que par Jean, mais en réservant les premières places aux évangélistes avec leurs livres

respectifs (le Christ en porte un également) on multipliait les allusions iconographiques aux témoignages écrits sur la divinité du Christ, comparable à celui que Thomas exprima par ses paroles reproduites par la légende de l'ampoule.

Cadre annulaire avec imitation d'une tresse.

AMPOULE MONZA N° 10

Pl. XVI et XVII. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Ascension.*

Pl. XVI. — Avers : deux scènes superposées, en haut, *Crucifiement ;* en bas, *Résurrection.* Le *Crucifiement* est représenté selon un type iconographique très apparenté à celui de l'ampoule 9. Le buste du Christ — barbu et aux cheveux longs — apparaît au-dessous d'une croix « fleurie », faite de troncs de palmiers. Elle s'appuie sur un petit tertre au bas duquel prennent naissance quatre ruisseaux. Les deux larrons, Marie et Jean, sont figurés comme sur l'ampoule 9 ; seuls les deux personnages en adoration devant la croix font un mouvement différent de leurs bras, et les personnifications du Soleil et de la Lune ne sont plus accompagnées du flambeau.

Au-dessous, *Résurrection.* Les personnages, leurs attitudes et gestes ainsi que la légende sont les mêmes que sur l'ampoule 9 ; en revanche, l'édicule du Saint Sépulcre est figuré d'une façon plus schématique : rectangle surmonté d'un fronton que décore un motif rayonnant (coquille ?) ; grille interrompue au milieu, comme d'habitude ; croix au sommet de l'édicule.

Sur le pourtour, on lit : + ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖѠΗϹ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΤΟΥ ΧΥ ΤΟΠѠΝ (« Huile du bois de vie des saints lieux du Christ »).

Sur le goulot, des deux côtés, le motif habituel de la croix sous l'arc. Mais au revers six (ou sept ?) petites boules sont alignées, en demi-cercle, entre la croix et l'arc.

Pl. XVII. — Revers : *Ascension.* Au haut de la scène, quatre anges volant portent un grand bouclier ovale à l'intérieur duquel apparaît un Christ trônant. Il est imberbe, et a des cheveux courts. Nimbé (nimbe crucifère), il bénit et tient un livre fermé marqué d'une croix ; il siège sur un banc avec coussin. Sous le bord inférieur du bouclier-auréole du Christ apparaît une grande Main de Dieu, au milieu de rayons de lumière. La Main est ouverte, probablement pour montrer que, en s'ouvrant, elle a lâché la colombe représentée juste au-dessous et qui, en volant de haut en bas, descend sur une Mère de Dieu orante qu'entourent les douze apôtres. Ceux-ci sont groupés symétriquement en deux rangées superposées dont chacune comprend deux groupes de six figures. Dans la première rangée, aux côtés de la Vierge, on distingue

trois porteurs de livre, donc des évangélistes ; un quatrième apôtre portant l'Évangile occupe le milieu de la rangée supérieure à droite. On identifie, de part et d'autre de la colombe, c'est-à-dire dans la rangée supérieure, saint Pierre (à droite) et saint Paul (à gauche), et à la droite de celui-ci, saint André, aux cheveux en désordre. Plusieurs apôtres, dont saint Paul, saint Pierre, saint André et les évangélistes tendent les bras ou lèvent un bras, pour témoigner de l'événement figuré par cette image. Pour assurer l'unité de la scène et notamment du groupe des apôtres présentés en deux rangées superposées, les figures placées aux extrémités de la scène sont représentées de profil.

AMPOULE MONZA N° 11

P. XVIII-XXI. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Ascension* et détails de l'*Ascension.*

Pl. XVIII. — Avers : la double image du *Crucifiement* et de la *Résurrection* superposés est exécutée avec le même moule qui avait servi pour l'avers de l'ampoule 10.

Pl. XIX. — Revers : l'*Ascension*, qui occupe tout ce côté de l'ampoule, présente une version qui diffère de celle du revers de l'ampoule 10 : preuve qu'on maniait séparément les moules qui ne servaient à couler chacun qu'un seul côté d'une ampoule. Quatre anges volant portent un grand bouclier ovale à l'intérieur duquel apparaît un Christ trônant. Il porte une barbe et des cheveux longs. De sa main droite il bénit et il tient dans la gauche un livre fermé, avec cinq points sur la couverture. Le nimbe du Christ est crucifère. Le siège sur lequel il se tient est un banc avec coussin. Au bas de la scène, le milieu de l'image est occupé par la Mère de Dieu orante, qui a autour d'elle les douze apôtres. Quatre de ces figures se tiennent symétriquement aux côtés de Marie, dont deux portent des livres ; plus à gauche, deux apôtres vus de profil, enfin parmi ceux qui appartiennent à une seconde rangée de figures, il y a deux autres porteurs de livre et deux groupes de deux figures avec, dans chacun de ces groupes, un personnage qui du doigt montre la théophanie à un compagnon qui l'écoute. De toutes ces figures, une seule se laisse identifier sûrement : c'est saint André caractérisé par ses cheveux en désordre (deuxième rangée, première figure à gauche). Dans l'ensemble, les figures des apôtres sont plus mouvementées et mieux dessinées que dans d'autres scènes de l'Ascension, sur les ampoules.

Sur le goulot, des deux côtés, l'habituel motif de la croix sous un arc fait d'une guirlande.

Pl. XX et XXI. — Revers : Détails de l'*Ascension.*

AMPOULE MONZA N° 12

Pl. XXII et XXIII. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Croix sous un arc, les douze apôtres et étoiles.*

Pl. XXII. — Avers : Comme sur d'autres ampoules, superposition des scènes du *Crucifiement* et de la *Résurrection. Crucifiement* d'un type iconographique particulier : au milieu, Christ de face (grande barbe, cheveux longs, nimbe crucifère) revêtu d'un long vêtement et écartant ses bras — depuis les coudes — horizontalement, comme s'ils étaient attachés à une croix. C'est d'ailleurs exactement la position des bras des deux larrons, dans les Crucifiements des ampoules que nous avons examinées plus haut. Comme là il s'agissait d'images de crucifiés, la même intention doit être supposée pour la présente figuration du Christ. Cependant, contrairement aux images apparentées des larrons, ni le bois de la croix, aux extrémités, ni les liens qui attachent mains et pieds à cette croix, n'apparaissent sur la représentation du Christ. Néanmoins cette image offre la version la plus réaliste du Crucifiement, dans l'iconographie des ampoules. Les larrons ont le même aspect qu'ailleurs et se tournent, comme partout, d'un seul côté ; ils sont attachés ici, non pas à des croix (comme sur les autres ampoules), mais à des poteaux. Leurs mains sont liées derrière le dos. Autrement dit, c'est l'inverse de ce qu'on observe sur les autres ampoules, où les apôtres et non pas le Christ ont l'attitude de crucifiés. Aux pieds du Christ, les deux personnages agenouillés habituels ; on distingue mal leurs gestes. A la place des personnifications, c'est une étoile à six pointes et un croissant qui évoquent le soleil et la lune. Deux arbres qui ressemblent à des sapins occupent les extrémités latérales du Crucifiement.

Les trois figures de la *Résurrection* ne présentent pas de particularités : assis à droite, l'ange tient son bâton et fait le geste de parler ; on ne distingue pas nettement les gestes des deux Maries qui se tiennent debout, à gauche du Saint Sépulcre. Celui-ci montre, par exception, deux édicules superposés que d'autres versions de la Résurrection, sur les ampoules, montrent séparément, l'un ou l'autre. Le plus grand de ces édicules est un ciborium à toit pyramidal qui repose sur des colonnes torses réunies par des arcs (cf. pl. IX, XI, XIV, XXXIV-XL, XLV) ; le plus petit, que la présente image montre sous le grand en le distinguant nettement de celui-ci (tandis que d'ordinaire, on n'en montre que les grilles sous le ciborium), a l'aspect d'une cage rectangulaire avec fronton décoré d'un motif rayonnant et avec des grilles qui y remplaçaient les murs et ne laissaient qu'un étroit passage au milieu (cf. pl. V, XII, 2 ; XIII, 2, XVI, XVIII). On comprend le mieux l'aménagement de ce genre de cages destinées à protéger un objet sacré (ici le tombeau du Christ) à travers la description de Klavijo et une peinture de XIII[e] siècle qui évoquent le lieu de conservation de l'icone miraculeuse de l'Odigitria dans une église de Constantinople au moyen

âge. On verra pl. XXII que les petits traits verticaux qui apparaissent au-dessus du fronton de cette cage pourraient être des cierges (cf. cependant les réserves, p. 41).

Inscription sur le pourtour : + ЄΛЄΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖѠΗϹ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΧΥ ΤΟΠѠΝ (« Huile du bois de vie des lieux saints du Christ »). Le goulot n'existe plus.

Pl. XXIII. — Revers : Le motif de la *croix* sous un arc décoré d'une guirlande, qui d'ordinaire figure sur le goulot, occupe ici le milieu du revers de l'ampoule elle-même. Deux petites boules à l'extrémité de chaque branche de la croix. L'arc repose sur deux balustres à renflement très sensible (motif ovoïde à mi-hauteur du fût). Sur le pourtour, séparés par des rangées de petites perles, d'abord douze médaillons renfermant les bustes des *apôtres*, puis une frise annulaire d'*étoiles* à six branches. Nous ne croyons pouvoir identifier les différents apôtres, qui tous sont barbus. Le médaillon ne permet de voir, en dehors de la tête, qu'une partie des épaules.

AMPOULE MONZA N° 13

Pl. XXIV et XXV. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Croix sous un arc, les douze apôtres et des étoiles.*

Ampoule identique au n° 12. Les mêmes moules ont servi pour les deux ampoules. Mieux conservée, l'ampoule 13 permet de reconnaître saint André dans l'apôtre aux cheveux ébouriffés qui est en bas à droite, sur le revers de l'ampoule. Le goulot étant préservé, sur cet exemplaire, on y retrouve le motif habituel de la croix sous l'arc. Sur les ampoules de ce type, ce motif figure donc deux fois sur le goulot : et — en plus grand — au revers du flacon lui-même.

AMPOULE MONZA N° 14

Pl. XXVI et XXVII. – Avers et revers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Ascension.*

Pl. XXVI. — Avers : Deux scènes superposées, *Crucifiement* et *Résurrection.* La première de ces scènes reproduit trait pour trait l'image de l'avers des ampoules 6, 7, 8, en ajoutant, sur les deux côtés, un astre à six pointes et un croissant, pour figurer le soleil et la lune. Représentée au-dessous, la *Résurrection* montre à droite l'ange assis avec, dans sa main gauche, une croix à long manche. Il lève la main droite, pour adresser la parole aux deux femmes qui s'approchent de gauche. La première tient un encensoir rond avec trois pieds,

les chaînettes par lesquelles elle le saisit forment une boucle au-dessus de sa main ; l'autre femme porte une boîte avec onguents. L'image du Saint Sépulcre est de celles (cf. ampoules 12 et 13) qui permettent de reconnaître la cage grillagée qui entourait immédiatement la tombe du Christ et le ciborium qui entourait et surmontait cette cage. La cage a son fronton triangulaire avec le motif rayonnant et la croix au sommet ; comme toujours, les grilles forment un intervalle au milieu qui a dû servir d'entrée. Le ciborium au toit pyramidal repose sur quatre colonnes torses ; le graveur a donné à ces colonnes des bases et surtout des chapiteaux très développés.

On lit sur le pourtour : + ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖѠΗϹ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΧȢ ΤΟΠѠΝ (« Huile du bois de vie des saints lieux du Christ »).

Des deux côtés du goulot, le motif habituel de la croix sous un arc décoré de la guirlande.

Pl. XXVII. — Revers : *Ascension*. Un Christ, à longue barbe et longs cheveux, siège sur un banc léger posé un peu obliquement (on voit les pieds en balustres effilés et les barrettes transversales du meuble). Il bénit et tient un livre fermé marqué d'une croix. Les extrémités d'une croix apparaissent derrière la tête de Jésus, qui n'a pas de nimbe. Le bouclier ou l'auréole qui entoure le Christ et que portent quatre anges est ovale, avec deux pointes aux extrémités. Deux de ces anges n'apparaissent qu'à demi-corps de part et d'autre de la mandorle qu'ils tiennent ; ils rappellent les anges qui, en gardes de corps, encadrent certaines images archaïques de la Mère de Dieu trônant. Les deux autres anges volent symétriquement vus de profil. Contrairement à d'autres images de l'Ascension sur les ampoules (ampoules 10, 11), ces anges ne retournent pas leur tête du côté des apôtres. Au bas de l'image se tient la Mère de Dieu orante, seule nimbée (avec les anges) et dépassant par sa taille les apôtres qui l'entourent. La Vierge est représentée tournée à gauche, levant les deux bras d'un mouvement rapide. Les apôtres sont groupés très librement et présentent une variété remarquable d'attitudes et de mouvements. La plupart sont agités et tendent vers la vision un seul ou les deux bras ; la position des mains et des doigts change d'une figure à l'autre. Il en est de même de la position de la figure elle-même, qu'on voit de face, de profil, et sous des angles différents. On ne croit pas se tromper en disant que les deux derniers apôtres de la deuxième rangée à gauche sont représentés à genoux. On dirait que l'artiste les imagina agenouillés sur un promontoire derrière les figures debout du premier plan. Un seul apôtre, le premier à gauche de la Vierge, tient un livre fermé (avec croix sur couverture) et probablement un bâton (garni d'une boule au sommet) ; un autre, le dernier à droite, en haut, porte une croix à long manche. Les cheveux ébouriffés de ce disciple du Christ permettent de reconnaître saint André. Les apôtres portent tous des tuniques aux manches courtes ou sans manches : on voit leurs avant-bras et même leurs bras nus.

Inscription sur le pourtour, entre deux rangées de très petites « perles » : + ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜЄΘΗΜѠΝ Ѡ ΘЄѠϹ.

AMPOULE MONZA N° 15

Pl. XXVIII. – Avers de l'ampoule : *Crucifiement* et *Résurrection. Ascension.* Ampoule identique à la précédente, exécutée avec le même moule.

AMPOULE MONZA N° 16

Pl. XXIX, XXX. – Revers de l'ampoule : *Ascension,* ensemble et détail. Ampoule identique aux deux précédentes, exécutée avec le même moule.

MONZA. MÉDAILLON EN TERRE PRESSÉE ET SÉCHÉE

Pl. XXXI. — Annonciation au puits. Tandis que Marie, très jeune, court pour remplir sa cruche à une source qui jaillit au pied d'un arbre, un ange descend du ciel et lui adresse la parole. La Vierge, dans son vêtement très long, la tête entourée du voile, court à droite mais retourne la tête pour écouter l'ange et lève l'avant-bras gauche en signe de respect. Sa cruche reste penchée au-dessus des eaux du ruisseau, au-delà duquel on aperçoit la silhouette sommaire d'un arbre. Comme la Vierge, l'ange est vu de profil. Il vole horizontalement, le bâton des messagers à la main, et faisant le geste qui accompagne les paroles inscrites auprès des figures, sur le fond du médaillon : ΧЄΡЄ ΚЄΧΑΡΙΤΟΜΗΝΙ. Sur le pourtour on lit : + ЄΥΛΟΓΙΑ ΤΗϹ ΘЄΟΤ̊Κȣ ΤΗϹ ΠЄΤΡΑϹ (Β)ȣΔΙΑΜ̊· (« Bénédiction de la Mère de Dieu, de la pierre (B)oudiam ? »).

AMPOULES DE BOBBIO

Les vingt fragments d'ampoules de Terre Sainte conservés à San Colomban de Bobbio y ont été découverts en 1920, dans une cachette de la crypte de cette église fondée (en 612) par le grand saint irlandais dont elle porte le nom. Cette fondation remonte au règne de la reine Théodolinde, qui a pu par conséquent offrir ces ampoules à la nouvelle abbaye, comme elle a pu remettre une autre partie de ce qui semble être le même lot de flacons-reliquaires palestiniens à l'église Saint-Jean de sa capitale de Monza. On ne saurait en dire davantage quant à l'époque de l'apparition de ces ampoules à Bobbio. Mais on ne saurait douter, par contre, du fait que les ampoules de Bobbio sont de la même origine et de la même date que celles de Monza.

A Bobbio aussi, comme à Monza, le Trésor renferme d'autres objets qui semblent contemporains des ampoules et qui proviennent également des pays de la Méditerranée orientale : il s'agit d'un groupe de médaillons en terre pressée garnis d'images religieuses. Nous n'en reproduisons qu'un seul, celui qui figure sainte Élisabeth, parce qu'il est contemporain des ampoules et provient de Palestine. Il rejoint ainsi les ampoules, au même titre que le médaillon analogue de Monza, avec l'image de l'Annonciation. Nous laissons de côté les fragments de quatre médaillons semblables qui tous figurent saint Siméon Stylite sur sa colonne. Ces pièces ont été apportées de Kalaat-Seman près d'Antioche. Un seul de ces fragments (le plus complet) semble avoir été publié jusqu'ici, quoique les autres présentent quelques particularités iconographiques. On devrait y revenir un jour, mais non pas ici, ce recueil étant consacré aux seules « eulogies » de Terre Sainte.

Il n'est pas sans intérêt peut-être que le premier pèlerin de Terre Sainte qui mentionne les ampoules à huile bénite, au Golgotha, et les lampes suspendues autour du Saint Sépulcre (cf. les reliefs des ampoules) soit un Italien originaire de Piacenza (Antonin de Piacenza), ville voisine de Bobbio. Ne serait-ce pas à lui — qui fut en Palestine vers 570 — que les Trésors de Monza et de Bobbio devraient leurs ampoules ? Son offrande serait à peu près contemporaine du règne de Théodolinde.

Sur la façon dont ont été prises les photographies de nos planches, voir l'Avant-Propos.

G. Geli, *Cimeli Bobbiesi*, in *Civiltà Cattolica*, 74, 1923, t. 2, pp. 504-514 ; t. 3, pp. 37-45, 124-136, 335-355, 422-439. Deuxième éd. séparément à Rome, 1923, 64 pp.

C. Cecchelli, *Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi*, in *Riv. arch. crist.*, 4, 1927, pp. 115-139,

et les études mentionnées p. 70, postérieures à 1923.

A Bobbio, on ne conserve que des fragments d'ampoules qui, chacun, n'est qu'une partie plus ou moins importante de l'un des deux côtés d'un flacon. Il est possible que certains de ces fragments aient appartenu, deux par deux, à une même ampoule, mais on ne saurait citer qu'un seul cas où cela paraît presque certain (nous en discutons p. 36).

AMPOULE BOBBIO N° 1 (anc. 5)

Pl. XXXII. — *Adoration de la croix.* Sur un bouclier (ou dans une auréole) de forme ovoïde, croix dressée faite de troncs de palmier, avec départs de rameaux coupés. Une boule à chaque extrémité de cette croix qui s'élève au-dessus d'un tertre rocheux. De petits astres tapissent le fond de la mandorle autour de la croix, qu'on imagine par conséquent comme un signe resplendissant au milieu du firmament. Deux anges retiennent le bord de la mandorle-bouclier et la présentent au spectateur. Deux autres anges, qui se tiennent debout symétriquement des deux côtés de la mandorle, adorent la croix en faisant le geste de la prière. Leurs mains sont nues. Malgré les apparences, l'ange à gauche ne tient rien dans sa main gauche (ce qu'on peut prendre pour un « rouleau » est probablement le bras droit de l'ange). Un buste du Christ (barbe et cheveux longs, croix dans le nimbe), au-dessus de la mandorle de la croix, domine toute la composition.

Au-delà d'un cadre étroit qu'imite une tresse, on lit des fragments d'une inscription dont le début nous est familier par les ampoules de Monza : (+ ЄΛ)Α(Ι)ΟΝ Ξ(VΛΟV Ζ)ωΗС (Ο)ΔΗΓΟ....ЄΝ Ξ(ΙΡ)Α ΚΑΙ ΘΑ(Λ)[ΑССΗ] (« Huile du bois de vie qui guide sur terre et sur mer »).

AMPOULE BOBBIO N° 2 (anc. 3)

Pl. XXXIII. — *Christ en Majesté. Adoration de la croix. Apôtres.* Dans un cadre circulaire bordé de « perles », Christ trônant dans une mandorle-bouclier portée par des anges volant. Le Christ a une barbe, de longs cheveux, un nimbe crucifère ; il bénit et tient un livre fermé marqué d'une croix. Le siège n'est pas représenté, sauf le *suppedaneum*. Étoiles sur le bouclier-auréole autour du Christ. Sous cette figure, croix adorée par deux anges symétriques debout qui tendent vers elle leurs mains couvertes d'un pan de leur manteau. La croix est faite de troncs de palmier ; elle porte en haut une double barrette transversale et est fixée en bas, à l'aide de quatre coins, au sommet d'un tertre

arrondi. Je crois reconnaître devant ce petite monticule l'indication de sources dont les eaux se répandent des deux côtés.

Autour de cette scène centrale, frise annulaire avec douze médaillons qui renferment les bustes des douze apôtres. Contrairement à d'autres ampoules qui montrent ces douze médaillons, saint Pierre occupe ici la place principale, en haut, au-dessus du Christ (les autres iconographes groupent les médaillons de façon à ne pas avoir de portrait dans l'axe). En effet, le type de la barbe et la tonsure que je crois distinguer sur cette image parlent en faveur de cette identification, qui cependant reste hypothétique. Comme souvent, saint André se laisse reconnaître à cause de ses cheveux ébouriffés : c'est le portrait à gauche de saint Pierre.

Entre deux tresses étroites, l'inscription : + ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖѠΗ(C ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΧΥ ΤΟ)ΠѠ(Ν).

AMPOULE BOBBIO N° 3 (anc. 10–A)

Pl. XXXIV. — *Crucifiement. Résurrection.* Deux scènes superposées. En haut, *Crucifiement ;* grande croix faite en troncs de palmier, avec boules aux extrémités et petite barre transversale au sommet. Un grand disque est tracé derrière la croix. Parsemé de petites étoiles, il évoque le firmament. Un buste du Christ en occupe le milieu. Coupé à la hauteur des épaules, le buste laisse apparaître une partie du manteau et peut-être une main du Christ appuyée sur le bord du manteau enroulé, selon l'usage antique. Le Christ porte une longue barbe et des cheveux longs. La croix n'est pas répétée sur le nimbe qui entoure sa tête. De part et d'autre de la croix, en haut, les bustes des personnifications du Soleil et de la Lune, qui se détournent du Christ, et en bas les deux petits personnages adorant la croix. Celui de gauche porte un haut bonnet qui rappelle ceux des Mages. Plus loin, des deux côtés, les larrons attachés à des croix, dont on voit les extrémités ornées d'une boule. Les deux larrons regardent à droite, ils sont imberbes et portent des cheveux longs ; leurs corps musclés sont nus, sauf le « périzoma » autour des hanches. Aux deux extrémités de la scène, debout, à gauche la Mère de Dieu, à droite saint Jean. On distingue le maphorion de Marie et le bras tendu vers la croix de saint Jean.

Au-dessous, séparée par une bande horizontale faite d'une succession de pastilles saillantes, la *Résurrection :* ange assis à droite, avec son bâton dans la main gauche, faisant le geste qui accompagne la parole. En face de lui, à gauche, deux femmes s'approchent du Saint Sépulcre. La première agite un encensoir à trois chaînettes. Deux édicules superposés figurent le Saint Sépulcre. Le plus grand est un ciborium à toit pyramidal et colonnes torses reliées par des arcs (on en voit trois). Tandis que d'autres ampoules le montrent avec quatre colonnes, ici on lui en prête six. Sous ce ciborium apparaît l'édicule rectangulaire, avec fronton décoré d'un motif rayonnant et mur grillagé interrompu au milieu pour former une porte.

AMPOULE BOBBIO N° 4 (anc. 10-B)

Pl. XXXV. — *Crucifiement. Résurrection.* Les deux images sont les mêmes que sur l'ampoule précédente. On y distingue mieux la courone rayonnante de la personnification du Soleil et le bonnet de l'adorateur de la croix, à gauche (le bonnet est couvert de bandes verticales). Un motif de petites perles suit le bord de l'ampoule.

AMPOULE BOBBIO N° 5 (anc. 10-C)

Pl. XXXVI. — *Crucifiement. Résurrection.* Le fragment est plus incomplet que les deux précédents ; mais il est suffisant pour constituer l'identité de l'iconographie. Il est probable que le même moule a servi à ces trois ampoules, où seule diffère d'un objet à l'autre la saillie relative des détails du relief. Cette différence vient de l'imperfection technique de la fonte.

AMPOULE BOBBIO N° 6 (anc. 11)

Pl. XXXVII-IX. — *Crucifiement. Résurrection* (ensembles et détails). Superposées comme sur les trois ampoules précédentes, les deux scènes présentent certaines particularités importantes de l'iconographie. — *Crucifiement :* la croix est la même (en troncs de palmier, avec barrette transversale en haut ; mais le buste du Christ — du même type — est fixé au-dessus de la croix, et non pas au milieu d'un disque sur lequel se profile la croix) ; le Christ étant représenté en dehors de la croix, son nimbe redevient crucifère. A droite du Christ, on entrevoit le buste de la personnification de la Lune, un flambeau à la main. Il semble que l'adorateur de la croix, à gauche, n'a plus de bonnet. Les larrons et Jean (la figure de Marie a disparu) sont comme sur les ampoules précédentes. Mais les bras des larrons sont ici entièrement dégagés et étendus horizontalement sur toute leur longueur et les mains sont ouvertes, les paumes tournées vers le spectateur. Sur aucune autre ampoule, on ne voit, comme ici, les porte-lance et porte-éponge. Fort curieusement, ils sont représentés avançant la pointe de la lance et l'éponge dans la direction du crucifié, comme dans les images du Crucifiement « historique » (p. ex. dans l'Évangile en syriaque de Rabula), quoique sur cette ampoule le crucifié soit remplacé par une figuration symbolique. On acquiert ainsi la certitude que — dans ce cas tout au moins — l'image « historique », avec le crucifié, a précédé la composition symbolique de l'ampoule, qui en dérive.

Une partie importante de la *Résurrection* est détruite : des saintes femmes on ne voit qu'une main avec l'encensoir à chaînettes, et on regrette surtout l'absence de certains détails du Saint Sépulcre dont la version, ici, est parti-

culière. On voit un fronton triangulaire décoré d'une croix fleurie et surmonté d'une autre croix, ainsi que de deux acrotères et de quatre objets verticaux qui sont vraisemblablement des cierges avec leur flamme. Sous le bord inférieur du fronton, apparaît un segment décoré de losanges qui descendent jusqu'à la ligne horizontale (ornée de perles) qui marque l'architrave portée par les colonnes torses de l'édicule. L'état de conservation de l'objet ne permet pas de connaître les bases des colonnes ni le bas de l'édicule en général. La présence des cierges sur le fronton nous permet d'identifier cet édicule avec la petite construction grillagée que les autres ampoules montrent sous un ciborium plus grand (ampoules Monza 12 et 13, pl. XXII, XXIV), et cela malgré les colonnes torses que l'orfèvre semble avoir pris aux images du grand ciborium. D'ailleurs il a pu y avoir de ces colonnes également aux coins de l'édicule grillagé intérieur, mais qu'on ne figurait généralement pas étant donné la petite échelle des images et parce que d'autres colonnes torses faisaient partie de la représentation normale du grand ciborium. Non moins rare que le motif des cierges est celui d'une pièce d'étoffe richement ornée (losanges et points) qui, suspendue sur l'architrave, voisine avec des lampes qu'on aperçoit au-dessous de son bord inférieur : il y en avait trois sur la présente ampoule. Le même motif de la pièce d'étoffe et des lampes n'apparaît qu'une seule fois encore, sur l'ampoule Monza 3, pl. IX (c'est le même aménagement, mais avec addition d'une quatrième lampe qui, accrochée plus haut, se profile sur le fond du tissu). Comme les cierges sur le haut de l'édicule, ces lampes suspendues sous l'architrave appartiennent sûrement à l'édicule intérieur du Saint Sépulcre. Cela confirme par conséquent l'identification de l'édicule proposée plus haut. Dernier argument en faveur du même : les grilles, avec l'intervalle du milieu, si typique pour toutes les autres représentations de l'édicule intérieur, sont plus visibles que jamais sur la présente ampoule. Étant donné l'échelle de l'image, plus grande que d'habitude, on aurait pu y trouver d'autres détails intéressants (de ce qu'on voyait derrière cette entrée, c'est-à-dire du tombeau du Christ). Malheureusement le bas de l'image n'existe plus.

AMPOULE BOBBIO N° 7 (anc. 16)

Pl. XL. — *Crucifiement. Résurrection.* Les images de ce fragment ont été exécutées avec le même moule qui a servi pour l'avers de l'ampoule Monza 13, pl. XXIV. L'inscription du pourtour — dont il ne reste que quelques lettres — est également identique. Comme partout, elle était fondue avec le même moule que l'image qu'elle encadre. C'est le seul fragment de Bobbio qui ait appartenu à une ampoule identique avec une ampoule de Monza ; c'est le seul aussi dont on connaisse la deuxième moitié. La comparaison avec Monza 13 permet, en effet, de reconnaître cette seconde moitié dans le fragment que nous décrivons ci-dessous (Bobbio 8) : il est seul à Bobbio à reproduire les mêmes images que le revers de Monza 13.

AMPOULE BOBBIO N° 8 (anc. 6)

Pl. XLI. — *Croix sous un arc, les douze apôtres et des étoiles.* Les reliefs de ce fragment, très détériorés, sont faits avec le même moule que le revers de l'ampoule Monza 13, pl. XXV. Pour comprendre les restes des images, il faut se reporter à la pl. XXV. Ce fragment et le précédent appartenaient à une même ampoule qui était identique à l'ampoule Monza 13.

AMPOULE BOBBIO N° 9 (anc. 8)

Pl. XLII, 1. — *Adoration des Mages et des Bergers.* Ce fragment a appartenu à une image exécutée avec le même moule que l'avers de l'ampoule Monza 3, pl. VIII.

AMPOULE BOBBIO N° 10 (anc. 13)

Pl. XLII, 2. — *Incrédulité de Thomas.* On ne distingue plus qu'une partie de la scène : au milieu, un Christ debout ; il tient sur la main gauche recouverte d'un pan de son himation, le livre fermé des Évangiles, avec une croix et des points sur la couverture. Sur l'ampoule Monza 9, pl. XV qui figure le même sujet le livre est posé autrement, et le Christ le tient sur sa main nue. Les places que les apôtres occupent respectivement sont les mêmes, dans les deux cas, et la différence d'échelle entre les figures du Christ et des apôtres caractérise les deux images. On comparera notamment la présence de saint André à la deuxième place à droite en haut, et la silhouette de la partie inférieure de la figure de saint Thomas. Les paroles de celui-ci qui, sur l'ampoule de Monza, étaient inscrites en gros caractères, au-dessus des figures, ont été gravées ici, verticalement, entre saint Thomas et le Christ. On n'en lit que le dernier mot : Θ(ЄΟ)C ΜΟV. Tandis que sur l'ampoule de Monza il n'y avait aucune inscription sur le pourtour du flacon, celle de Bobbio en présentait une, de l'un des types courants : (+ Є)ΛΑΙΟ(Ν ΞVΛΟV ΖΩΗ)C ΤΩΝ Α(ΓΙΩΝ ΤΟV $\overline{\text{ΧV}}$ ΤΟΠΩΝ).

AMPOULE BOBBIO N° 11 (anc. 7–B)

Pl. XLIII, 1. — *Christ marchant sur les eaux.* Le fragment ne conserve qu'une partie de la scène : un bateau à voile avec douze figures d'apôtres à son bord et, plus près du spectateur, les grandes figures de saint Pierre (on n'en voit plus que la tête) qui s'enfonce dans les flots, et du Christ (conservé jusqu'au genoux) qui le tire par la main. Le Christ a une barbe et de longs

cheveux, il porte un livre fermé sur la main gauche, voilée. Nimbe crucifère. A droite, série de motifs superposés qui désignent les bords du lac. Au-dessus de la tête du Christ : IC XC. C'est une des rares inscriptions sur les ampoules qui identifient un personnage représenté.

AMPOULE BOBBIO N° 12 (anc. 7–A)

Pl. XLIII, 2. — *Christ marchant sur les eaux.* Fragment d'une autre réplique de la même image, exécutée avec le même moule. Ce fragment, plus important, permet de voir la figure entière du Christ, les vagues entre lui et saint Pierre et la figure entière de saint Pierre dont seul le haut du corps apparaît au-dessus des vagues, tandis que la partie inférieure du corps échappe aux regards parce qu'engloutie par les eaux. On distingue aussi le long filin que tient l'un des apôtres à bord du voilier et à l'autre bout duquel il faut supposer un filet. Enfin, au bord de la partie conservée du fragment, on aperçoit l'avant-corps et un bras tendu en avant d'un autre personnage. S'agit-il d'une personnification du lac ? ou d'une autre représentation de saint Pierre qui le montrerait avant qu'il ne s'enfonce dans les flots ? Comme sur les autres ampoules, une bande circulaire entourait cette image.

AMPOULE BOBBIO N° 13 (anc. 9)

Pl. XLIV, 1. — *Ascension.* Fragment qui ne conserve qu'une faible partie d'une petite ampoule. On n'y distingue qu'une partie des personnages qui se tiennent au bas de l'image : une Mère de Dieu en orante tournée à droite, et six ou sept apôtres alignés de part et d'autre de Marie. La Vierge dépasse par sa taille toutes les autres figures. Le style, schématique, de cette œuvre a quelque chose d'hallucinant.

AMPOULE BOBBIO N° 14 (anc. 8)

Pl. XLIV, 2. — *Ascension.* Fragment d'une petite ampoule de travail assez médiocre. Dans un cadre circulaire, en haut, le Christ trônant dans une auréole ovale. On distingue la barbe du Christ et les pieds de son siège. Le Christ bénit et semble tenir un livre fermé. L'auréole n'est retenue par personne. Deux anges symétriques volent un peu au-dessous, les mains recouvertes par un tissu.

Au-dessus, Vierge orante frontale flanquée des apôtres. Malgré le style schématique et la petitesse des images, on établit la présence de tous les douze apôtres, qui se tiennent en deux rangées superposées. En pourtour, on lit : (+ ЄΜΜ) ΑΝΝΟVΗΛ ΜЄΘΗΜѠΝ Ο Θ(C).

AMPOULE N° 15 (anc. 1-A)

Pl. XLV, 1. — *Résurrection.* La scène est dominée par l'image du Saint Sépulcre qui, par exception, a ici les dimensions normales par rapport aux figures de l'ange et des deux saintes femmes. Le graveur a peut-être voulu situer la scène à l'intérieur du plus grand des édicules superposés qui constituaient le Saint Sépulcre, pour pouvoir montrer la rencontre des saintes femmes avec l'ange dans le voisinage immédiat de l'édicule intérieur, qui abritait la tombe du Christ. Si dans son idée c'est ce petit monument qui s'identifiait avec la tombe, cette façon de préciser la topographie de l'événement pouvait répondre le mieux au texte évangélique. De toute façon en donnant de plus grandes proportions aux architectures de son image, le graveur fut amené à en préciser certains détails ou à en faire connaître d'autres que les images des autres ampoules, trop petites, ne représentent pas. Ainsi, l'édicule intérieur a sa forme habituelle, mais mieux qu'ailleurs on voit qu'il est indépendant du grand ciborium qui l'abrite. On identifie mieux la forme — en coquillage ? — du motif rayonnant habituel sur le fronton triangulaire, et on réalise définitivement que la grille y remplace le mur antérieur et que le motif incurvé entre les deux éléments verticaux couronne l'entrée (sans porte) de l'édicule. Il s'agit certainement d'une paroi avec entrée centrale pareille aux clôtures de chœur paléochrétiennes. On ne saurait attribuer une signification particulière aux huit petites boules qui entourent la croix du sommet de l'édicule : c'était probablement une manière de souligner sa splendeur (le motif est au centre de la composition). Enfin, on se heurte à une difficulté lorsqu'on essaie d'expliquer la partie supérieure de l'image du grand ciborium. Contrairement à son iconographie sur toutes les autres ampoules, celui-ci n'a pas de toit pyramidal, mais se termine par un arc assez plat, à double révolution, qui est posé directement sur les quatre colonnes torses. Comme la présence du toit pyramidal sur le ciborium réel ne saurait être mise en doute, le graveur de cette ampoule a dû renoncer volontairement à le faire apparaître sur son image. En supposant, comme nous l'avons fait, que la scène se joue sous le ciborium et immédiatement devant le petit édicule de la tombe du Christ, on justifierait, me semble-t-il, cette omission, et on expliquerait en même temps l'arc à double révolution posé sur les colonnes du ciborium. Cet arc faiblement incurvé figurerait la partie inférieure de la couverture du ciborium vue de l'intérieur, c'est-à-dire du côté qu'il était normal de faire apparaître si l'on situait la scène à l'intérieur du Saint Sépulcre. Enfin, les dessins qui recouvrent cette partie du ciborium pourraient évoquer des claires-voies aménagées dans cette partie de la couverture du ciborium. Une icone du VIIe siècle provenant du Latran montre ces mêmes claires-voies. Au-dessus du Saint Sépulcre, on lit : ΑΝΕCΤΙ Ο ΚVΡΙΟC ; « le Seigneur est ressuscité », paroles par lesquelles l'ange s'adresse aux deux femmes. Sur le pourtour, on

retrouve l'une des formules habituelles : + ЄΥΛΟΓΙΑ ΚΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΠΩΝ, « bénédiction du Seigneur des saints lieux ». Sur le goulot, croix dressée sous un arc formé par deux rangées de perles séparées par une guirlande.

AMPOULE N° 16 (anc. 1-B)

Pl. XLV, 2. — *Résurrection.* Petit fragment de l'ampoule, avec une image et une inscription qui ont dû être exécutées avec le même moule que celles de l'ampoule précédente.

AMPOULE BOBBIO N° 17 (anc. 15)

Pl. XLVI et XLVII. — Fragment de l'ampoule, en très mauvais état ; sur les sept médaillons avec images qui en occupaient la surface, cinq entiers et une partie du sixième sont encore visibles. Chaque petit médaillon encadrait une image. L'ordre des médaillons ne correspond pas à la suite chronologique des événements représentés, mais il obéit à un système qui rappelle l'ordonnance de l'ampoule Monza 2. Le premier et le dernier sujet du cycle manquent sur le fragment. En effet, le cycle a dû commencer à gauche en haut par une *Annonciation*. La *Visitation*, conservée, lui faisait pendant à droite ; on continuait à gauche, où on distingue encore une partie de la *Nativité*. Son pendant à droite offre un *Baptême ;* les trois derniers sujets se suivent de bas en haut : *Crucifiement*, *Résurrection* (image centrale) et enfin une image dont on ne voit que le cadre, mais qui a dû représenter l'*Ascension*. C'est du moins ce qu'on trouve sur les autres ampoules avec cycle évangélique.

Dans la mesure où la détérioration des reliefs permet encore de reconnaître le détail des scènes, leur iconographie est la même que sur l'ampoule suivante, où les images conservées sont plus nettes.

AMPOULE BOBBIO N° 18 (anc. 12)

Pl. XLVIII et XLIX. — Fragment de l'ampoule, avec le même cycle de sept images évangéliques, mais les épisodes représentés — qui sont les mêmes : *Annonciation*, *Visitation*, *(Nativité)*, *Baptême*, *Crucifiement*, *Résurrection*, *Ascension* — se suivent dans un ordre légèrement différent. Cette fois c'est une partie de l'Annonciation et la scène tout entière de la Nativité qui ont disparu, tandis que l'Ascension est visible, au haut de l'ampoule, et le Crucifiement et la Résurrection ont échangé leurs places, de sorte que le premier de ces sujets est venu occuper le milieu de l'ampoule. L'iconographie des scènes évangéliques est la même que sur l'ampoule Monza 2 (notamment pour le Baptême et le Crucifiement). Mais on relève quelques petites négli-

gences ou omissions, l'œuvre étant moins soignée : dans la Visitation, on omet les deux colonnes avec croix qui se voient, sur la même image, de Monza 2 ; dans l'Ascension, au lieu de Marie entourée des douze apôtres, on ne figure que onze (*sic*) apôtres et on oublie la Mère de Dieu. Détail nouveau : contrairement à l'Annonciation de Monza 2, l'archange vient de gauche et le trône derrière Marie n'est pas représenté. Avec un geste large de la main droite, écartée, elle écoute la parole angélique. Cependant dans l'autre main (détruite) elle devait continuer à tenir la quenouille, car à ses pieds, à droite, on voit encore le panier (rempli de fils). L'iconographie du Baptême est la même que sur Monza 2, mais Jean Baptiste et l'ange ont échangé leurs places, de sorte que Jean est ici à droite. Une autre innovation n'est probablement qu'une conséquence du désir d'abréger : le Saint Sépulcre, dans la Résurrection, montre le petit édicule intérieur, selon le schéma habituel, avec grille et fronton triangulaire. Mais cette ampoule est seule à représenter au-dessus de l'édicule intérieur, et même au-dessus des trois personnages, un objet qui fait penser à un lustre. Il s'agit sûrement de la couverture *pyramidale* du ciborium : faute de place, on s'est borné à évoquer cette couverture en omettant les colonnes qui lui servaient de supports. L'icone du VIIe siècle provenant du Latran emploie le même procédé et montre également la coupole du Saint Sépulcre, sans se soucier de ce qui lui sert de support. Le graveur de l'ampoule fixe sur ce toit du ciborium plusieurs traits verticaux qui rappellent des motifs analogues sur les ampoules Monza 12 et 13. Mais là ces motifs garnissaient le toit de l'édicule intérieur, et c'est pourquoi nous avons pensé qu'il s'agissait peut-être de cierges. Cette explication paraît moins plausible cette fois, étant donné la hauteur qu'il faut admettre pour le ciborium du Saint Sépulcre. Mais ces traits verticaux représentent-ils la même chose ?

On notera, entre les médaillons de cette ampoule et le bord du cadre circulaire qui les entoure tous, de grandes palmettes à « pomme de pin » centrale.

AMPOULE BOBBIO Nº 19 (anc. 4)

Pl. L et LI. — Sur ce fragment décoré de petites scènes évangéliques, comme sur les deux précédents, on trouve les restes d'un cycle à neuf images. C'est le seul cas d'une pareille extension du cycle, les trois autres ampoules à images multiples (Monza 2 et Bobbio 17 et 18) n'en offrant que sept. Le fragment ne comporte que sept images (dont deux fragmentaires et peu distinctes), mais il est évident que, sur la partie détruite de l'ampoule, on ne pouvait pas ne pas en placer deux autres. Contrairement aux autres ampoules du même genre, la scène centrale est enfermée ici dans un médaillon beaucoup plus grand que les autres. Elle figure l'Ascension et occupe, dans le cycle, la place finale. Les autres doivent se lire de gauche à droite, et du haut en bas par groupes de deux scènes placées à la même hauteur autour de l'Ascension. On reconnaît ainsi : l'*Annonciation et la Visitation*, la *Nativité et le Baptême*, les *Bergers en adoration*, les *Mages en adoration*. A en juger d'après

les trois autres ampoules à scènes multiples, les deux médaillons disparus, au bas de l'ampoule, devaient figurer le Crucifiement et la Résurrection.

L'iconographie de l'Annonciation, de la Visitation et du Baptême est la même que sur les deux ampoules précédentes. La Nativité présente plus d'une particularité, par rapport à Monza 2 (Bobbio 17 et 18, où cette scène avait été représentée également, ne conservent plus cette image). L'emplacement respectif des figures est le même qu'à Monza 2, mais la Vierge est tournée à gauche et tend une main dans la direction de Joseph qui, lui, se tient debout et est vu de profil tourné vers la Mère de Dieu. Il semble avancer la main gauche. Entre ces deux figures subsiste le petit édicule, et cette fois le fronton arrondi est mieux désigné comme un fronton décoré d'une coquille; au bas de l'édicule apparaît, semble-t-il, une porte. Tout en haut du médaillon de la Nativité, on distingue l'étoile flanquée des deux animaux, tandis que malheureusement l'image de l'Enfant est peu claire. On distingue un objet ovoïde couvert de lignes entrecroisées qui s'interrompent au milieu de cet objet, pour laisser place à une bande horizontale. Je crois — sans en être sûr — que l'objet ovoïde est la crèche et que la tête du Christ, pratiquement invisible actuellement, se devine à gauche. L'Ascension adopte un type iconographique que définissent : un Christ imberbe, les anges volant qui ne se retournent pas vers les apôtres, la Vierge orante vue de profil (tournée à droite), les apôtres alignés en une seule rangée. Aucune des autres ampoules ne réunit tous ces traits, tout en retenant séparément l'un ou l'autre d'entre eux.

Iconographiquement sans précédent — ni sur les ampoules ni ailleurs — sont les deux petits médaillons, symétriques, qui ne renferment chacun qu'un groupe de trois personnages — Bergers à droite, Mages à gauche (sur les autres images de ce sujet, sur les ampoules, l'ordre est interverti) — tous tournés vers le milieu de l'ampoule. Ces deux médaillons ne sont conservés qu'en partie (environ la moitié supérieure), et leurs reliefs sont détériorés. Bien des détails de leur iconographie nous échappent, par conséquent, et notamment les gestes précis des figures (on devine les mouvements des bras des Bergers qu'on suppose contemplant le divin Enfant, et les gestes des Mages portant leur offrande) ; mais on voit fort bien le profil des six personnages, les cheveux ébouriffés des Bergers et les bonnets des Mages. On constate aussi que les proportions de ces figures ont été intentionnellement augmentées, probablement parce qu'on avait à remplir un médaillon entier par trois personnages seulement. A qui s'adressent les Bergers et les Mages, en l'absence de la figure de la Mère de Dieu avec l'Enfant (telle qu'on la voit sur Monza 1, 2 et 3) ? Il y a tout lieu de croire que l'iconographe remplaça en quelque sorte cette image de la Théotocos et du Christ par les figurations des mêmes personnages dans la scène centrale de l'Ascension. Mais une chose est certaine : la Vierge et l'Enfant n'étaient pas représentés à l'intérieur des deux petits médaillons avec les Bergers et les Mages. J'exclus également l'hypothèse d'un médaillon spécial qui serait consacré à la Théotocos trônant. D'abord, parce qu'il aurait dû se trouver entre les médaillons avec les Bergers et les Mages, et à égale distance de ceux-ci ; et cela signifie qu'il n'y aurait

eu qu'un seul médaillon dans la partie inférieure, détruite, de l'ampoule. Or, il y a là manifestement deux places, la composition de l'ensemble appelant huit (et non pas sept) petits médaillons autour du grand médaillon central. Et d'autre part, le cycle évangélique des ampoules, dont celui de la présente ampoule est un exemple, ne saurait omettre les deux scènes essentielles du Crucifiement et de la Résurrection. Il n'y a qu'elles qui manquent sur le fragment conservé de l'ampoule, et rien n'est plus naturel que de leur attribuer les deux médaillons du bas, exigés par la composition de l'ensemble.

A propos des deux médaillons avec les Mages et les Bergers, remarquons qu'ils nous offrent les seuls exemples d'une scène unique partagée entre deux médaillons (et qui, malgré cette coupure, reste incomplète, et privée d'un élément essentiel). Or ces deux médaillons exceptés, on retrouve le cycle habituel des sept sujets évangéliques. Autrement dit tout porte à croire qu'il s'agit d'une tentative d'élargissement exceptionnelle d'un cycle consacré. La tentative fut maladroite et resta probablement sans lendemain. Son succès a pu être compromis, par ailleurs, du fait que liturgiquement l'événement évoqué par les deux médaillons additionnels faisait double emploi avec l'image de la Nativité comprise dans le cycle constitué des sept scènes.

Les reliefs des scènes évangéliques sont complétés par des palmettes alternant avec des astres encerclés, le long du bord extérieur de l'ampoule, entre les petits médaillons, et par des palmettes, entre ces médaillons du pourtour et celui du milieu.

BOBBIO N° 20 (anc. 2)

Pl. LIII. — Le sujet qui décore ce fragment est un hapax : quatre anges volant portent un Christ en Majesté enfermé dans une mandorle étoilée. Sous la mandorle apparaissent des flammes qui s'en échappent, et immédiatement au-dessous, une grande étoile à huit branches flanquée des bustes des personnifications du Soleil et de la Lune porteurs de torches allumées. La première de ces personnifications est très détériorée, sauf sa torche, mais on voit bien que la lune, coiffée d'un croissant, se détourne du Christ et porte une main à son visage, probablement pour se protéger contre la lumière de la Théophanie. Au bas de l'image, au milieu, se dresse une Mère de Dieu frontale, en orante, et à ses côtés, tournés vers elle symétriquement, à gauche saint Jean Baptiste suivi d'un ange (effacé) et à droite le père de Jean, le prêtre Zacharie suivi d'un autre ange. Jean fait le geste qui accompagne l'allocution. Ses paroles sont inscrites sur le long phylactère qu'il tient : ΙΔЄ Ο ΑΜΝΟC ΤΟV ΘV Ο ЄΡΩΝ ΤΗΝ ΑΜΑΡΤΙΑΝ ΤΟV ΚΟCΜΟV (Jean I, 29), « Voici l'agneau de Dieu qui supporte le péché du monde ». Jean a une longue barbe et des cheveux longs ; il porte une tunique et un manteau de fourrure, le « mélotion ». Zacharie a également une barbe et des cheveux longs ; sur sa tunique, il porte le vêtement sacerdotal retenu par une fibule ronde au milieu de la poitrine. Par sa

main droite, il agite un encensoir à chaînettes. L'ange derrière lui, plus petit, s'incline et avance ses deux mains recouvertes d'un pan de son manteau.

La signification de cette image, qui, sur les ampoules, est seule à ne pas évoquer un épisode concret de l'histoire évangélique, fera l'objet d'une brève discussion page 60. On pourrait la désigner par le terme théologique de la Rédemption.

BOBBIO. MÉDAILLON EN TERRE PRESSÉE ET SÉCHÉE

Pl. LVI. — Le relief figure la *Fuite d'Élisabeth :* en tenant devant elle l'enfant saint Jean, elle s'avance à droite et se retourne vers son persécuteur, un soldat romain qui brandit l'épée. Un petit ange volant guide Élisabeth du haut du ciel en pointant de son bâton vers le rocher qu'Élisabeth est sur le point d'atteindre. Comme on sait, il va s'ouvrir, pour dérober aux regards de l'ennemi, la mère et son fils. A gauche derrière le soldat, on croit reconnaître le sommet d'une plante, dont l'absence d'un morceau du médaillon, cassé, ne permet plus de voir le reste. On lit sur le pourtour, la formule courante des ampoules, mais adaptée au présent sujet : + ЄΥΛΟΓΙΑ ΚΥ ΑΠΟ ΤΗϹ ΚΑΤΑ (ΦΥΓΗϹ ΤΗϹ)ΑΓ(ΙΑ)Ϲ ЄΛΙϹΑΒЄΘ. (« Bénédiction du Seigneur, du refuge de sainte Élisabeth »).

ART ET ICONOGRAPHIE

Art

Les formes et l'effet esthétique des petits reliefs des ampoules sont étroitement liés à la technique que nous examinons p. 11. Le modelé des corps et des draperies est en grande partie défini par les procédés de fonte, par le métal dont on s'était servi et par la nature du moule. Mais l'auteur de la gravure de chaque moule a posé partout une empreinte très visible de son talent ou de son tempérament, et du degré de son habileté. On distingue facilement, à côté d'une majorité d'œuvres moyennes, quelques pièces médiocres et un petit nombre d'œuvres d'art excellentes. La plus remarquable porte le nº 1 dans la série de Monza. C'est l'œuvre d'un artiste qui savait concilier le goût du pittoresque avec la recherche de l'effet monumental. Dans un genre différent, l'auteur de l'Ascension de Monza 14, 15 et 16, n'est pas moins remarquable : son style rapide suggère plus qu'il ne représente, et il fait sentir avec force formes, espace et mouvement. La même manière, mais en plus abstrait et plus nerveux, donne une valeur artistique particulière au relief du revers de Monza 3 et de Bobbio 13. Dans le premier, on admire la grâce des plantes qui encadrent le Saint Sépulcre ; dans l'autre, on est frappé par la vision hallucinante de Marie et des apôtres, dans une Ascension. Tandis que les reliefs de Monza 1 et de bien d'autres restent fermement attachés à l'esthétique grecque classique (dans ses versions d'époque romaine), les derniers des exemples cités s'en écartent délibérément. Ce n'est certainement pas une question de date, car toutes ces ampoules remontent à une même période ; ce sont plutôt des interprétations différentes qui sont typiques, pour une époque où les deux tendances étaient également fréquentes. La numismatique et la sigillographie du VIe et VIIe siècle présentent des analogies intéressantes à cet égard, et qui sont d'autant plus valables qu'il s'agit d'arts techniquement voisins et auxquels, on le verra, les ampoules doivent beaucoup.

Le rapprochement avec l'art monétaire mérite d'être étendu à d'autres particularités des ampoules. Je pense d'abord à l'inscription du pourtour qui y revient constamment, et d'une façon plus générale à l'influence possible des grands médaillons impériaux des IVe, Ve et VIe siècles, qui offraient des

images d'empereurs trônant et des scènes diverses commémorant les hauts faits des souverains romains et byzantins, avec prédominance des thèmes triomphaux. C'est là qu'on trouvait des images de victoires, de personnages en adoration devant le prince, des symboles de sa puissance, ainsi que des compositions avec un motif en exergue, au bas de la composition circulaire. M. Marvin Ross vient de décrire des médailles frappées à Byzance, à l'époque des ampoules et décorées de la croix et de scènes évangéliques. Enfin, les médailles présentent déjà des images circulaires accouplées deux par deux sur les deux côtés de la même pièce. Des orfèvres de cette époque tiraient de chaque côté de ces médailles, séparément, des copies au repoussé, sur des feuilles d'or plus ou moins minces, et en faisaient des ornements pectoraux (ex. au Metropolitan Museum, anc. coll. Ganz), qui par l'effet de leurs reliefs rappellent les ampoules historiées, elles aussi destinées à être portées suspendues au cou.

Il faut se rappeler aussi des plats en or et en argent qu'on fabriquait alors à l'usage de la Cour et des puissants de ce monde. On y retrouve les inscriptions sur le pourtour (sur le plat du consul Ardabur, à Florence, elle est dans un cadre, comme sur les ampoules) et les mêmes images de la Majesté et de la Victoire impériale que sur les médailles du Bas Empire et de Byzance. La Majesté de Théodose Ier, sur un plat à Madrid, donne une idée des prototypes de Monza 1 (Adoration de la Théotocos tenant l'Enfant). Une patère en or romaine (IIIe s.), au Cabinet des Médailles, qui montre un cercle d'effigies impériales sur pièces monétaires autour d'un motif central, annonce les ampoules garnies d'un cercle de portraits d'apôtres. Un plat syrien trouvé en Russie reproduit le motif de plusieurs scènes circulaires réunies ; comme sur les ampoules, on y voit le Crucifiement, la Résurrection, l'Ascension. La belle série des plats du VIe siècle trouvés à Nicosia à Chypre et ornés de scènes de l'histoire de David, confirme que des sujets religieux chrétiens pouvaient figurer sur des plats historiés (voir également les patères eucharistiques, décorées de l'image de la Communion des Apôtres).

C'est sur d'autres petits reliefs de l'art officiel, les diptyques impériaux et consulaires du VIe siècle, qu'on trouve d'autres motifs de nos ampoules, tels les victoires volant porteuses d'un médaillon, ou le *titulus* avec inscription placé entre les personnages principaux et les victoires (anges) qui les surmontent.

Les ampoules qui réunissent chaque fois deux images religieuses, et les médaillons en terre qui n'en offrent qu'une, nous offrent probablement des versions plus ou moins vulgarisées et simplifiées à l'usage des masses d'un art qui avait débuté dans les ateliers d'orfèvres plus habiles. Il est probable que la forme ronde adoptée par les ampoules palestiniennes a été dictée par les médaillons et les plats en métaux précieux.

Ce problème des modèles pose naturellement aussi celui du lieu d'origine de l'art des ampoules de Terre Sainte. Nul doute, en effet, quant à leur provenance palestinienne. Mais exécutées en Palestine, elles peuvent refléter un art qui n'était pas nécessairement palestinien. A la fin du siècle dernier,

Jacques Iv. Smirnov, souvent perspicace, avait supposé que les images des ampoules s'inspiraient des mosaïques ou peintures monumentales des sanctuaires de Terre Sainte. Comme toutes ces images évoquent des événements évangéliques qui y furent commémorés par des *memoriae*, il était permis d'imaginer, dans ces sanctuaires, une figuration de cet événement. D. V. Aïnalov développa cette hypothèse dans son livre fondamental sur les *Origines hellénistiques de l'art byzantin* (1901), sans pouvoir cependant la transformer en certitude. Depuis lors, la découverte en Égypte de fresques chrétiennes, de date rapprochée des ampoules, nous fit connaître des décorations d'absides (Baouît) qui offrent des répliques de l'image de l'Ascension telle qu'on la voit sur les ampoules, et même les deux versions de cette iconographie des ampoules. C'est en Égypte aussi (Sohag), mais à une date plus avancée, qu'on représenta dans l'abside une croix-trophée auréolée, semblable à celle des ampoules de Bobbio (ces dernières n'étaient pas encore connues du temps de Smirnov et d'Aïnalov). Tandis que la découverte de l'ampoule Bobbio 20, avec sa vision de la « Rédemption », ouvrit la voie à des rapprochements féconds avec les mosaïques de l'abside de Saint-Jean de Latran et de la chapelle Saint-Venance, à côté du baptistère de la cathédrale de Rome. Tous ces exemples de peintures monumentales qui, d'une façon ou d'une autre, rappellent les images des ampoules, pourraient être interprétés comme des témoignages indirects sur l'existence de figurations analogues dans les églises commémoratives de la Palestine. Les mosaïstes romains, les fresquistes de l'Égypte et les graveurs des ampoules auraient imité ces peintures monumentales de Terre Sainte.

Cette hypothèse reste parfaitement valable, mais aujourd'hui encore, comme du temps d'Aïnalov, elle n'est autre chose qu'une conjecture. Car une parenté iconographique entre peintures monumentales en Égypte et à Rome, et gravures des ampoules ne signifie que communauté des sources. Elle n'implique pas que ces modèles communs aient été nécessairement des peintures monumentales ni qu'elles aient décoré les *memoriae* de Palestine. Il y a bien, à Baouît, des fresques d'abside qui reproduisent le même type iconographique de l'Ascension que les reliefs des ampoules, et même les deux versions offertes par les gravures des ampoules. Mais peut-on en conclure que leur modèle commun était une peinture murale de l'octogone de l'Ascension à Jérusalem ? La réponse ne peut être que négative, d'autant plus que précisément, ampoules et fresques de Baouît nous offrent simultanément deux versions différentes de l'Ascension (Vierge de face et Vierge vue de côté) ; car de toute évidence l'image-prototype supposée ne pouvait être simultanément à l'origine des deux. Il est aussi difficile — faute d'analogies — d'imaginer les prototypes monumentaux de la plupart des autres images évangéliques des ampoules. Puisqu'on suppose que dans les *memoriae* de Terre Sainte elles se présentaient en pendant iconographique à l'événement qu'on y célébrait, c'est dans l'abside derrière l'autel qu'on la verrait placée de préférence. Or, dans aucune église chrétienne antique on ne voit l'abside occupée par l'une des scènes qui caractérisent le mieux l'iconographie des ampoules : Mages et Bergers, ou

Crucifiement, ou Résurrection (Saintes Femmes au Tombeau). Au moyen âge, en Occident, on connaît quelques exemples d'une Ascension absidiale et de l'Adoration des Mages (sans la contrepartie des Bergers) ; mais ce sont des œuvres très rares et peut-être sans rapport avec l'art de la Palestine. Le Crucifiement n'est pas moins rare, dans l'abside, et si on en trouve une réplique, isolée, à Toqale en Cappadoce, c'est-à-dire dans un pays relativement proche de la Terre Sainte, il s'agit d'une œuvre du XIe siècle et d'une version iconographique distincte de celle des ampoules. Bref, en dehors de l'exemple de Sohag en Égypte, avec une croix-trophée que nous avons déjà rappelée, et qui d'ailleurs — elle aussi — est de plusieurs siècles postérieure aux ampoules (et d'une iconographie, malgré tout, un peu différente), on ne trouve en Orient aucun exemple de peintures d'abside ou de chœur qui présenterait une image identique ou presque à celles des ampoules de Monza ou de Bobbio.

Ce n'est donc pas par hasard, peut-être, que les efforts d'Aïnalov, pour trouver des textes en faveur de sa thèse, soient restés assez vains. Il a bien relevé un assez grand nombre de mentions de mosaïques avec images religieuses, dans les *memoriae* de Palestine, mais en dehors d'exemples tardifs, on n'y trouve aucun passage qui attesterait la présence, dans ces *memoriae*, d'images « patronymiques » en position centrale installées auprès du « locus » saint, et notamment dans l'abside ou le chœur de ces sanctuaires. Et quoique le silence des textes à cet égard n'est pas plus décisif que dans d'autres cas analogues, et peut-être encore moins (étant donné le caractère fragmentaire de ces renseignements, aucun de ces textes ne prétendant décrire systématiquement ces sanctuaires), il faut bien constater que du côté des sanctuaires palestiniens on ne peut compter sur aucune confirmation valable de l'hypothèse Smirnov-Aïnalov. Et même la découverte des mosaïques de pavement, dans le chœur de l'église commémorant le Miracle des pains et des poissons, à el-Tagba, près de la mer Morte, nous a fait connaître un exemple de rappel iconographique effectif de l'événement commémoré, qui n'a rien de commun avec l'iconographie des ampoules. On y voit, en effet, en dehors de toute figuration iconographique de la scène du miracle, une simple représentation, isolée, d'une corbeille avec des pains et de deux poissons symétriques. Évidemment là encore le témoignage est peut-être incomplet, car sur les murs de la même *memoria* il a pu y avoir une représentation descriptive du miracle, dans le genre des images des ampoules. Mais de toute façon la mosaïque de cette *memoria* nous fait connaître un genre d'iconographie qui est sûrement palestinien et directement lié au culte d'un « saint lieu », sans que cette imagerie rappelât en quoi que ce soit l'iconographie des ampoules.

D'autres mosaïques de pavement en Transjordanie confirment cette distinction : certes, ce sont des images tracées sur le sol et par conséquent peu favorables à une iconographie religieuse. Mais on est frappé de voir, chez les chrétiens de ce pays sémitique où la population était restée longtemps hostile au christianisme, et plus spécialement aux images chrétiennes, un intérêt soutenu pour la figuration symbolique, de goût antique ou iranien.

Ces mosaïques, beaucoup plus que les ampoules, nous donnent l'impression d'œuvres d'inspiration locale. Cela est exact, entre autres, pour la fameuse mosaïque de Madaba qui figure une carte de la Terre Sainte composée au VIe siècle d'après une description du IVe (par Eusèbe, évêque de Césarée en Palestine), et où nous relèverons plus loin, à propos de l'iconographie de la Nativité sur les ampoules, un procédé particulier pour représenter une *memoria* commémorative biblique. Selon cette méthode qui pourrait être juive, on y montre le sanctuaire commémoratif et, à côté de lui, le ou les objets (des briques, un puits) qui étaient les témoins matériels de l'événement commémoré dans ce sanctuaire. Les iconographes des ampoules se sont servis de cette méthode, en introduisant des détails du même genre dans leurs images, mais ils ne se sont jamais refusés de représenter également — à la grecque — la scène historique avec personnages qui avait fait de certains objets inanimés des témoins de la vie terrestre de Jésus.

Dans toute la Terre Sainte, y compris la presqu'île du Sinaï, il n'y a que la mosaïque du VIe siècle, dans l'abside de Sainte-Catherine du Sinaï, qui offre une image monumentale dédiée à une théophanie, dans le genre de celles que l'hypothèse Smirnov-Aïnalov suppose dans toutes les *memoriae* de Terre Sainte. Cette mosaïque représente la Transfiguration, en mettant en valeur les prophètes Moïse et Élie, dans une région remplie de leurs souvenirs. Mais précisément le cycle des ampoules ignore ce sujet (qui a pu être ajouté un peu plus tard, peut-être vers 600), et nous restons ainsi, pour les images des ampoules, sans contrepartie du côté de l'art monumental des *memoriae* palestiniennes.

Inversement, la composition iconographique qui, isolée sur les ampoules, ne figure aucune scène évangélique et ne saurait donc se rattacher moralement à aucune *memoria* de « lieu saint », est celle qui trouve les pendants monumentaux les plus sûrs. Je pense à Bobbio 20 et à son image de la « Rédemption » que nous avons déjà rapprochée des mosaïques du Latran (basilique et Saint-Venance, VIIe s.). Il s'agit bien d'une ressemblance avec une image d'abside, suffisamment complexe pour justifier ce rapprochement ; mais le sanctuaire romain de Saint-Venance n'a rien de commun avec les *memoriae* de Palestine.

Tout compte fait, sans l'écarter, il est préférable dans l'état présent de notre connaissance, de ne pas insister sur l'idée d'une imitation des peintures des *memoriae* de Terre Sainte par les graveurs des ampoules. Il est plus raisonnable de dire que leurs modèles plus lointains nous échappent pour l'instant. En revanche nous sommes mieux placés pour juger des sources plus immédiates de ces orfèvres, et c'est à cela qu'il faut se limiter actuellement. Or, — nous l'avons observé tout à l'heure, — l'examen de l'ordonnance des images sur les ampoules, du groupement des figures, de la composition des scènes et de leur adaptation au cadre circulaire, et même l'étude de certains thèmes chers à ces iconographes, rendent évidente la parenté de l'art des ampoules et de celui des orfèvres des IVe, Ve et VIe siècles, romains et byzantins, qui confectionnaient les grands médaillons impériaux, leurs imitations en bijou-

terie et les plats historiés en or et en argent, avec leurs sujets impériaux et chrétiens. C'est une longue tradition des images monétaires également qui, sous l'Empire, s'attachait à la représentation des sanctuaires locaux.

Or, l'orfèvrerie de grand luxe, en grande partie réservée aux ateliers du Palais, a eu pour centre principal — après Rome — Constantinople. C'est là que, à l'époque des ampoules, on confectionnait encore les médailles impériales et qu'on fit la plupart des plats des ve et viie siècles qui furent trouvés sur la périphérie de l'Empire et au-delà de ses frontières. Et même lorsque tel objet a été exécuté en province, les types et les genres avaient des chances d'avoir été établis à Constantinople, autour du Palais.

L'origine provinciale est certaine dans le cas de petits objets bon marché qu'on fabriquait en série, pour un usage local, comme nos ampoules. N'empêche que de tout ce qu'on peut dire des modèles de celles-ci, le plus sûr concerne l'influence substantielle de l'orfèvrerie de la capitale byzantine. Rien ne paraît plus naturel d'ailleurs si l'on pense que tous les grands sanctuaires du pèlerinage de Terre Sainte, et beaucoup d'autres, ont eu pour fondateurs et bienfaiteurs des empereurs et impératrices de Byzance : Constantin, sainte Hélène, Théodose II, Eudocie, Marcien, Zénon, Justinien. Dans certains cas, et notamment sous Justinien, les fondations impériales y furent exécutées par des maîtres d'œuvre envoyés de Constantinople, et de toute façon les offrandes d'objets mobiles par les souverains devaient être fréquentes, pendant toute cette période. Les orfèvres locaux avaient donc toutes les facilités pour se familiariser avec les œuvres constantinopolitaines et les mettre à profit, sans oublier pour autant les exigences des programmes locaux. C'est ainsi que, sur les ampoules, les « lieux saints » de la Palestine ont défini le choix des sujets religieux et l'iconographie mi-historique et mi-« commémorative » des scènes, tandis que l'ordonnance générale, d'autres détails et certaines formules iconographiques ont été fournis par l'orfèvrerie de la capitale.

En revanche, on ne discerne aucun lien entre les images des ampoules palestiniennes — œuvres entièrement grecques — et les mosaïques de pavement des églises contemporaines de Terre Sainte en-deçà et au-delà du Jourdain. Sans oublier le caractère particulier du programme iconographique de ces décorations du sol, on n'aura pas à négliger cette dissemblance qui souligne peut-être les origines étrangères à la Terre Sainte de l'art des ampoules.

Iconographie

Les images qui décorent les ampoules de Monza et de Bobbio représentent des événements de l'histoire évangélique. Le choix des épisodes est curieusement restreint, et nous y reviendrons. Mais voici d'abord l'énumération des sujets qui le composent : Annonciation, Visitation, Fuite et salut d'Élisabeth et de son enfant, Nativité, Adoration des Mages et des Bergers, Baptême,

Crucifiement, Résurrection, Ascension, Apparitions après la Résurrection : Christ marchant sur les eaux, Incrédulité de Thomas. Un sujet est en dehors de l'histoire ; il figure la Rédemption.

Tous les sujets de cette liste qui se rapportent à l'histoire du Christ apparaissent sur plusieurs ampoules. Mais leur fréquence est variable. Cependant quatre épisodes ont une priorité sur les autres : Adoration des Mages et des Bergers, Crucifiement, Résurrection, Ascension, le Crucifiement et la Résurrection étant de beaucoup les plus fréquents. Certaines ampoules n'offrent que ces deux images, l'une à l'avers l'autre au revers, ou bien elles apparaissent sur le même côté du flacon où, l'une sous l'autre, elles en occupent la surface entière. La fréquence et le parallélisme de ces deux sujets s'expliquent aisément : en évoquant la mort et la résurrection du Christ, elles rappellent les deux événements fondamentaux de l'histoire chrétienne ; ce sont en même temps les épisodes que commémoraient les deux principaux « lieux saints du Christ » en Palestine, sur et auprès du Golgotha.

Les ampoules où le Crucifiement de l'avers a pour pendant la Résurrection du revers (pl. XI-XIII) nous rendent attentifs au lien qui, dans l'idée de leurs auteurs, rattache les unes aux autres les images des deux côtés du même flacon. D'autres ampoules nous font soupçonner une unité iconographique analogue (cf. *infra*, sur le Crucifiement), et ces rapprochements font apparaître une fois de plus la parenté qui existe entre la présentation iconographique des ampoules et celle des sceaux et monnaies.

Quant aux ampoules qui figurent simultanément tout un cycle d'images évangéliques, elles tendent à résumer en une série d'épisodes toute la vie du Christ. Trois fois sur quatre ce cycle présente les mêmes sept épisodes : Annonciation, Visitation, Nativité, Baptême, Crucifiement, Résurrection, Ascension. Le quatrième exemple de ces cycles ajoute, en deux groupes symétriques, l'Adoration des Mages et des Bergers. Étant donné que ce dernier épisode s'ajoute ailleurs à la scène de la Nativité, les neuf sujets de ce dernier cycle se réduisent à nouveau au nombre de sept. Autrement dit, le cycle évangélique tel que l'imaginaient les graveurs des ampoules comprenait régulièrement sept épisodes. Les Byzantins du moyen âge s'en tiendront à un autre, qui en comprendra douze. Les deux formules se servent ainsi de « nombres sacrés », et le second établit une équivalence entre les sujets des images et les grandes fêtes de l'année liturgique. Étant donné que la Visitation, qui apparaît dans tous ces cycles, ne semble pas avoir été commémorée par une fête liturgique, les sept images du cycle des ampoules résumeraient la vie du Christ sans se référer aux cycles héortologiques. Il y aurait lieu en tout cas d'observer le curieux attachement des cycles iconographiques chrétiens anciens aux nombres sept et douze, qui sont les mêmes qui définissaient les deux parties illustrées des calendriers antiques du type du Calendrier romain de 354 : d'une part les sept jours de la semaine et les sept planètes ; d'autre part, les douze mois et les douze zodiaques. Les icones-calendriers du moyen âge (XIe-XIIe s.), au Mont Sinaï, qui semblent retenir certaines traditions de l'art des ampoules de Terre Sainte, corroborent, je crois, l'hypothèse selon laquelle

le cycle de petites scènes évangéliques enfermées dans des cercles a été interprété plus tard comme une évocation de l'année liturgique : ramenées au nombre de douze, comme toujours au moyen âge, ces images-rappels des fêtes y sont placées en tête d'un calendrier hagiographique complet, qui signale, pour chaque jour des douze mois de l'année, le nom et l'image du saint qu'on y commémore. Autrement dit, les icones-calendriers du moyen âge, sous leur forme la plus archaïque, imaginaient l'image de l'année liturgique en juxtaposant un cycle de commémorations d'événements évangéliques et un autre, de commémorations de saints. Le cycle en sept scènes évangéliques des ampoules pourrait nous offrir la version la plus ancienne de la première partie de ces calendriers, et qui au VI[e] siècle, avant la formation des calendriers illustrés des fêtes des saints, a été peut-être la seule qui fût constituée. Mais on ne saurait insister trop sur cette hypothèse, étant donné le petit nombre d'exemples du VI[e] siècle dont nous disposons, et la présence, malgré tout, d'une ampoule, avec neuf médaillons (v. ci-dessus), ainsi que d'un plat syrien de l'Ermitage qui n'en offre que trois (avec les images du Crucifiement, de la Résurrection et de l'Ascension).

Annonciation (pl. VI, XLVII, LI). — Dans les cycles où ce sujet est obligatoire, la Vierge et l'archange se tiennent debout côte à côte, l'archange pouvant s'avancer soit de gauche à droite soit inversement. La Vierge file debout. A côté d'elle, par terre, le panier rempli de laine. Un grand fauteuil se dresse quelquefois derrière Marie. Il n'y a que la médaille en terre de Monza (pl. XXXI) qui montre un archange volant et la Vierge auprès du puits ; un arbre s'élève à côté. Le style dramatique de cette Annonciation auprès du puits la distingue aussi des autres images du même sujet, d'allure grave et solennelle. Les deux versions seront retenues par l'iconographie chrétienne ultérieure.

Visitation (pl. V, XLVI-LI). — La scène ne figure que dans les cycles. Dans la plupart des cas, on n'y voit que les deux figures de Marie et d'Élisabeth enlacées. Sur une ampoule, deux colonnes surmontées d'une petite croix encadrent la scène. L'iconographie chrétienne s'en tiendra toujours à ce type.

Nativité (pl. VII, LII). — La scène ne figure que dans les cycles. L'iconographie en est la même partout, quant au nombre des personnages et de leur emplacement : Marie sur un matelas (à droite), Joseph assis (à gauche), l'Enfant dans la crèche (au-dessus). Au-dessus de Jésus, l'étoile et les deux animaux. On varie les attitudes de Marie et de Joseph, ainsi que le dessin de la crèche. Dans son ensemble la scène s'adapte à la formule que l'art antique d'époque romaine utilisait pour figurer la naissance d'Alexandre, de Bacchus, etc. (on notera l'absence du bain de l'enfant qui déjà faisait partie de cette formule). Cependant, un motif insolite s'ajoute à cette iconographie qui voudrait être « historique » : c'est une espèce de cage munie d'une porte arrondie dans la partie haute. Il s'agit très vraisemblablement d'un édicule du genre qu'on

appelait « soros » à Constantinople, et qui a dû entourer la crèche, dans la grotte de la Nativité à Bethléem, sous le chevet de la basilique constantinienne. Ce serait un édicule qui ferait pendant à celui qui se dressait à l'intérieur de la rotonde du Saint Sépulcre, et que les images des ampoules représentent également (cf. *infra*, Résurrection). Il s'agit d'un trait particulier à l'imagerie palestinienne qui, par un anachronisme significatif, introduit l'image du sanctuaire commémorant un événement évangélique dans la représentation de cet événement. Aucun procédé d'iconographie ne saurait prouver mieux le lien qui rattache les images des ampoules aux « lieux saints » de la Palestine. En dehors des ampoules, une mosaïque de pavement dans une église de la Transjordanie, à Madaba, offre des exemples d'anachronismes semblables où l'évocation d'un événement historique voisine avec un édifice qui commémore cet événement. A Madaba, ces images font partie d'une carte de la Terre Sainte figurée en mosaïque sur le sol d'une église. Il s'agit peut-être d'une façon de procéder que les chrétiens de Terre Sainte devaient aux Juifs. En effet, dès le IIIe siècle de notre ère, à Apamée-Kibotos, en Asie Mineure, la communauté juive frappait des médailles qui figuraient la relique locale juive de l'arche de Noé, en l'introduisant dans la scène biblique du déluge (Grabar, dans *Cahiers Archéologiques*, V, 1951, 9-14). L'art païen grec et romain montrait constamment les sanctuaires, avec leurs statues des dieux, mais ne les liait pas, semble-t-il, aux représentations tirées de l'histoire mythologique de ces divinités.

L'iconographie postérieure de la Nativité a maintenu les grandes lignes de l'image des ampoules, sauf l'édicule inspiré par la basilique constantinienne de Bethléem (tandis que le Saint Sépulcre restera pour toujours dans les images de la Résurrection, de tous les pays chrétiens). Voir ci-dessous, à propos de l'Adoration des Mages et des Bergers, le rapport iconographique possible entre l'image de cette scène et celle de la Nativité qui, à une exception près, ne figurent pas simultanément dans le même cycle.

Adoration des Mages et des Bergers (pl. I, II, IV, VIII, etc.). — Contrairement à d'autres sujets évangéliques, celui-ci n'est pas interprété en scène « narrative », mais présenté d'une façon solennelle : image frontale de la Mère de Dieu sur un trône monumental, groupement symétrique des autres figures autour de cette effigie d'allure impériale ; dans le ciel, étoile portée ou désignée par deux anges-victoires ; sur terre, les deux groupes d'adorateurs offrant les uns leur hommage et les autres de l'or. L'ensemble s'inspire visiblement des figurations impériales romaines et byzantines qui magnifient le prince en faisant survoler son image par des Victoires (au lieu de son portrait, celles-ci portent ici son « signe », l'étoile) et en laissant accourir à son trône les peuples qui reconnaissent sa souveraineté. On sait que des images impériales de ce genre étaient reproduites quelquefois sur des plats et des médailles, où en exergue un motif pittoresque s'ajoutait à la composition impériale. Ce procédé a été suivi par le graveur des ampoules, où sous la double Adoration, on montre en exergue le troupeau des Bergers. Ce détail augmente l'écart entre l'image des

ampoules et une représentation « historique » ou descriptive du même sujet. Ce sont ces images des ampoules surtout qui font penser à l'art du médailleur.

Notons que les quelques exemples de la double Adoration que nous ayons sur les ampoules sont tous composés de la même manière et suivent par conséquent un même modèle. Cette communauté de la source est d'autant plus évidente que le style, l'habileté technique des graveurs et l'interprétation qu'ils donnent à certains détails (attitudes des adorants, meubles, troupeau, etc.) changent d'une ampoule à l'autre. Il est évident que des praticiens différents, qui n'étaient pas nécessairement des contemporains, ont tenu à reproduire un même modèle.

Exceptionnellement, — on l'a vu — l'ampoule Bobbio 19 ajoute deux scènes à son cycle évangélique qui comprend, comme d'habitude, une Nativité. Les deux sujets qu'il ajoute montrent, séparément et symétriquement, les trois Mages et les trois Bergers dans leurs attitudes habituelles de l'adoration. La Mère de Dieu avec l'Enfant n'est pas représentée entre ces deux groupes, qui pratiquement sont tournés vers la scène centrale du cycle qui figure l'Ascension. Mais c'est à la Vierge de la Nativité que, en fait, s'adressent les Mages et les Bergers. Déjà isolés ici de leur contexte iconographique initial (avec la Théotocos trônant) ils pénétreront plus tard dans l'image de la Nativité, et s'y montreront de part et d'autre du groupe initial de Marie, de l'Enfant dans la crèche et de Joseph (c'est la formule iconographique courante des Byzantins au moyen âge). L'ampoule de Bobbio annonce cette image byzantine qui synchronise la Nativité et la double Adoration. Placée sous l'étoile de Bethléem — c'est en fait une seule évocation (sous trois aspects) de la même théophanie.

Sur une autre ampoule — Monza 4 — c'est la *Vierge trônant de face* qui semble avoir été détachée du contexte iconographique de l'Adoration des Mages et des Bergers. Mais en fait, il s'agit d'un thème distinct qui se rencontre avec le précédent en reproduisant une image frontale de la Théotocos trônant avec l'Enfant. Cette fois ce sont deux anges qui s'inclinent devant Marie, comme deux génies devant une impératrice trônant : la formule a eu un succès considérable dans l'art chrétien du VIe siècle (mosaïques, icones, fresques, médailles, ivoires).

Baptême (pl. VI, XLVIII, L). — La scène n'apparaît que dans les cycles, où le peu de place disponible oblige les graveurs d'adopter les formules les plus concises. C'est ainsi qu'ils se contentent d'un seul ange (au lieu de deux ou de trois), pour souligner le mystère de cette scène de consécration par l'attitude de l'assistant angélique qui adore le baptisé comme il adore Dieu, les bras tendus sous un voile. La jeunesse de Jésus dans le Jourdain nous éloigne également d'une interprétation « historique », pour introduire un symbole : si contrairement à la chronologie de l'Écriture, Jésus a l'aspect d'un enfant, c'est pour montrer que le baptême est une naissance à une vie nouvelle. La grandeur anormale de la colombe du Saint Esprit n'est pas moins symbolique que la petitesse de Jésus.

Crucifiement. — C'est le sujet principal de toute l'iconographie des ampoules, celui qui y apparaît le plus souvent et présente le plus grand nombre de versions différentes. Ce succès de la scène du Crucifiement s'explique par la place qu'y tient la croix du Calvaire, objet de culte principal du pèlerinage de Terre Sainte. C'est auprès de cette relique de la croix qu'on recueillait l'huile des ampoules, comme en témoigne l'inscription qu'on lit, souvent, sur le pourtour du flacon : « huile du *bois de vie* des saints lieux du Christ ». A la fréquence de ces inscriptions correspond la fréquence des images de ce « bois de vie » qui est la croix du Calvaire : chaque Crucifiement en offre une image, et elle est représentée également en dehors de cette scène historique, soit sur le goulot — sur toutes les ampoules — soit sur la paroi principale de l'ampoule, en remplacement des images évangéliques : pl. XI, XIII, XXV (cf. ci-dessous).

Étant donné cette importance particulière des images de la croix, dans les scènes du Crucifiement, rappelons la variété des types iconographiques que lui prêtent les graveurs des ampoules. Sans les décrire à nouveau, résumons les caractéristiques de chaque type : 1° croix à quatre branches semblables légèrement évasées, la branche verticale inférieure étant plus longue que les autres (pl. XI, 1, XII, 1, XIII, 1, XXVI, XXVIII, XLVI, XLX) ; 2° même croix mais en troncs de palmier, et parfois avec des « pommes » aux extrémités et un *titulus* transversal au-dessus (pl. XIV, XV, XVIII et XXXII, XXXIII, XXXVII) ; 3° même croix en troncs de palmier, mais avec un médaillon étoilé sur l'entrecroisement des branches ; d'une façon irréelle, le cadre du médaillon passe derrière les branches de la croix tandis que le buste du Christ qui en occupe le milieu est superposé à ces branches et les masque en partie (pl. XXXII, XXXIII) ; un buste du Christ, s'il n'est pas sur ce médaillon-bouclier, est superposé à la croix (pl. XI, 1, XII, 1, XIII, 1, XIV, XV, XVIII, XXVI, XXVIII, XXXII, XXXVII-IX). Exceptionnellement, pl. XXXII, ce buste apparaît immédiatement au-dessus de l'auréole étoilée qui entoure toute la croix. Pl. XXXIII, ce n'est plus le buste du Christ, mais le Christ trônant encadré d'une auréole étoilée ovale qui apparaît au-dessus de la croix, et cette image exceptionnelle reste en dehors des images du Crucifiement même abstraites et symboliques.

Toutes les fois que le buste du Christ rattaché à la croix est inscrit dans un médaillon ou une auréole, ceux-ci sont étoilés, et cela signifie que le Christ de ces images en buste est imaginé au ciel tout en étant sur la croix. La façon de montrer ce Christ du Calvaire sous la forme d'un buste désigne de son côté qu'on montre quelqu'un qui n'est pas visible, et les personnifications du Soleil et de la Lune qui flanquent le buste du Christ, lorsqu'il n'est pas enfermé dans le médaillon (*imago clipeata*), témoignent dans le même sens : les images du Crucifiement sur les ampoules introduisent dans une scène d'allure « historique » (larrons et parfois la Mère de Dieu et saint Jean) une figuration qui ne l'est pas, mais montrent symboliquement la relique du « bois de vie » en rappelant celui qui l'avait rendue sainte et thaumaturge. Le buste d'un Christ imaginé au ciel joue ici le même rôle de rappel de celui à qui la relique doit

ses vertus que sur les icones les plus anciennes des saints, où on le voit également au-dessus des portraits de ces saints (p. ex. icone des saints Serge et Bacchus, VIe s. prov. du Caire, au Musée de Kiev). La même iconographie du « bois de vie »-relique comprend encore les quatre ruisseaux qui naissent à son pied (image de la « vie » née de la croix), et aussi les deux personnages agenouillés et en adoration devant la croix : ce sont manifestement les fidèles qui, comme tout pèlerin à Jérusalem, vénèrent la relique de la croix. Bref, le centre des images du Crucifiement sur les ampoules montre, en version symbolique, le culte rendu à la relique de la croix sur le Golgotha, à l'époque de la confection de ces objets. Ce motif anachronique est, dans le Crucifiement, le pendant aux édicules constantiniens de la Nativité et de la Résurrection. Mais tandis que là on représentait les édicules qui abritaient le « saint lieu » correspondant, ici le culte était pratiqué à ciel ouvert, et aucun édicule ne dissimulait la relique de la croix. Faute d'édicule pour désigner le « saint lieu » du Golgotha, on remplaça cette *soros* par une figuration symbolique de la relique elle-même. Je crois qu'il ne faut pas penser à une représentation de la croix de bronze que Théodose II (400-450) a fait dresser sur le Golgotha, car le caractère symbolique de l'image est certain, étant donné surtout les quatre sources au pied du « bois de vie » ; aucune source de ce genre ne se trouvait sur le Golgotha visité par les pèlerins.

L'interprétation que nous donnons s'écarte assez de celle qu'on admet généralement et qui explique le caractère abstrait de l'image du Crucifié par la difficulté que les chrétiens auraient éprouvée à représenter le Christ subissant un supplice considéré comme honteux. Notre explication a le double avantage d'aligner ces images palestiniennes du Crucifiement sur les scènes de la Nativité ou de la Résurrection du même cycle quant à la méthode iconographique (évocation de la relique palestinienne au milieu de l'image de l'événement auquel cette relique doit sa célébrité religieuse) ; et de faire disparaître la difficulté qu'on ressentait en voyant, à côté des Crucifiements des ampoules et même avant eux, des reproductions du même Crucifiement avec le Christ crucifié (Portes de Sainte-Sabine à Rome, Év. de Rabula, etc.). En fait, lorsque, sur des ampoules, on ne figurait pas le Christ sur la croix, c'est pour montrer symboliquement la relique de la croix, et non pas parce qu'on ne voulait pas montrer le Christ crucifié. Il existe d'ailleurs, sur certaines ampoules (pl. XXII, XXIV, XL), une version du même Crucifiement, où l'on trouve le Christ crucifié entre les deux larrons. Il est vrai que le bois de la croix n'y apparaît pas, mais le mouvement des bras ne laisse pas de place au doute quant à l'intention du graveur ; il y retient d'ailleurs une formule très voisine de celle du sculpteur de Sainte-Sabine : attitude d'un crucifié sans représentation de la croix. Les deux images diffèrent par d'autres détails : à Sainte-Sabine, c'est un adolescent nu ; sur des ampoules, un homme barbu vêtu d'une longue tunique. Mais ces détails sont en dehors du problème de la représentation du supplice du crucifiement. On constate ainsi que, pour évoquer la relique de la croix du Golgotha (les deux adorateurs du crucifié sont maintenus), on pouvait avoir recours également à cette version « historique ». Il y a peut-

être un lien entre le choix de cette version — sans croix apparente à l'avers de l'ampoule — et la présence d'une grande image de la croix sous un arc, au revers des mêmes ampoules. On évitait ainsi un dédoublement de l'image de la croix offerte à l'adoration. L'image de Bobbio 6, on l'a relevé plus haut, nous apporte la preuve que la version historique du Crucifiement, avec le Christ sur la croix, a dû précéder chronologiquement la version symbolique que nous offre le relief de cette ampoule (cf. p. 35). C'est l'inverse de ce qu'on considère généralement comme une règle.

Notre interprétation de l'iconographie du Crucifiement des ampoules, en fonction du culte du Golgotha, et en partant des procédés iconographiques appliqués à la Résurrection et à la Nativité, nous dispense d'une explication particulière de la présence des astres autour de la croix et autour du Christ représenté devant ou au-dessus de la croix. Ces étoiles, ce soleil et cette lune nous avertissent que l'image, loin de figurer purement et simplement le drame du Golgotha, lui superpose une vision céleste qui prétend montrer la réalité intelligible qui fait de la relique de la croix un objet de vénération. Sans penser, comme on l'a fait souvent, à une inspiration par les visions de la croix sur le firmament, telles qu'on en avait connu plusieurs depuis Constantin, on pourrait citer ces visions comme des pendants aux images des ampoules. Cette réalité intelligible qu'adorent les deux fidèles agenouillés de l'image se place au-dessus du firmament visible avec ses astres ; la croix y est un arbre semblable à un palmier, et il procure lui-même la vie sous forme de ruisseaux qui sortent de terre à sa racine. Comme toujours, les iconographes qui ont créé cette transposition dans l'abstrait symbolique de la partie centrale de la scène du Crucifiement ont tiré parti de types qui existaient déjà. C'est à cette condition d'ailleurs qu'ils pouvaient espérer être compris. Leurs modèles sont à chercher dans le répertoire de l'imagerie triomphale, comme pour la double Adoration, mais dans ses aspects plus militaires.

Leurs modèles étaient de deux sortes : images triomphales romaines qui groupaient, en les superposant, l'effigie du souverain et du trophée ; images du trophée sur lequel est suspendu le bouclier du vainqueur et que vénèrent les « peuples » réunis à sa base ; et d'autre part, les images aux versions innombrables de l'arbre de vie qui se dresse au milieu de ceux qui l'adorent. Les mosaïques de pavements, dans les églises de la Transjordanie voisine, à l'époque même des ampoules, nous certifient que ce thème restait familier aux chrétiens de la Terre Sainte.

L'iconographie du Crucifiement que nous présentent les ampoules s'est étendue à certaines images qui décorent des amulettes et des bracelets fabriqués en Palestine même ou dans les pays voisins, à une époque plus ou moins rapprochée de celle des ampoules. La formule du Christ en buste représenté au-dessus d'une croix dressée se retrouve sur une mosaïque de San Stefano Rotondo à Rome (VIIe s.), et complétée par une croix en « arbre de vie » avec les ruisseaux à sa base, dans l'abside de la basilique du Latran (refaite au XIIIe s., la mosaïque s'inspire sûrement de celle qui l'avait précédée et qui était paléochrétienne). La mosaïque du Latran s'apparente le plus étroitement

à la formule iconographique la plus spécifique parmi celles qu'on relève sur les ampoules, et cela suggère une inspiration du mosaïste par un modèle de Jérusalem (étant donné — on l'a vu — que cette iconographie reflète directement le culte rendu au bois de la croix sur le Golgotha, la priorité appartient vraisemblablement à Jérusalem). Une autre version des ampoules — avec médaillon du Christ à l'intersection des branches de la croix — est reproduite, au VIe siècle, dans l'abside de Sant'Apollinario in Classe à Ravenne. Mais d'une façon générale ce n'est pas cette iconographie du Crucifiement que retiendra l'art chrétien postérieur, mais celle qu'on voit apparaître à la même époque dans l'Évangile syriaque dit de Rabula (Bibl. Laurentienne à Florence).

Résurrection (pl. V, IX, etc.). — Pour faire pendant au Crucifiement, image de la mort glorieuse du Christ, les graveurs des ampoules figuraient la Résurrection. Fidèles aux Évangiles, ils la représentaient en évoquant la scène des Saintes Femmes devant le Tombeau vide du Christ et en présence de l'ange qui leur annonce sa résurrection. L'iconographie de toutes ces images est très stable, et c'est elle qui dorénavant restera dans l'art chrétien universel. Sa caractéristique principale est l'identification du tombeau du Christ avec l'édifice du Saint Sépulcre érigé par Constantin et ses successeurs. Depuis la découverte des fresques chrétiennes du IIIe siècle, dans un baptistère archaïque, à Doura-Europos sur l'Euphrate, on connaît une autre version de cette scène, version antérieure aux fondations constantiniennes à Jérusalem. Elle est entièrement différente de la version des ampoules, qui met l'accent sur l'édifice commémoratif du lieu de sépulture du Christ et applique donc à l'image de la Résurrection le même procédé qui a été observé plus haut, à propos des images de la Nativité.

En décrivant, une à une, les images des ampoules, nous avons relevé tout ce que leur examen direct permet de dire sur les formes architecturales du Saint Sépulcre vu par les graveurs de ces fioles. En comparant entre elles ces images, on voit ce qu'elles ont en commun, et ce qui y apparaît accidentellement, le détail « accidentel » n'étant pas nécessairement moins utile pour la reconstitution du Saint Sépulcre antique. Les gravures des ampoules ont déjà servi à tous les essais de ce genre ; mais les nouvelles photographies que nous publions ici, plus précises, permettront d'en tirer davantage. Bornons-nous ici à dire, en résumant les observations faites sur l'ensemble des images : si les plus schématiques de celles-ci ne figurent parfois qu'un seul édicule, la plupart des autres montrent l'un dans l'autre un grand ciborium qui doit correspondre à la rotonde du Saint Sépulcre et, abrité par celui-ci, un autre édicule, plus petit, qui est une espèce de cage grillagée autour du tombeau du Christ. Sur une ampoule (Monza 3), le graveur s'est plu à évoquer le jardin qui servit de « téménos » au Saint Sépulcre.

Ascension (pl. III, VII, XVII, XIX, etc.). — Toutes les images montrent groupés symétriquement et gesticulant les douze apôtres réunis autour d'une Mère de Dieu orante, et au-dessus, porté par les anges, un Christ en majesté

dans une auréole. Cette iconographie qui sera maintenue pour toujours par les Byzantins et pénétrera souvent en Occident, a cette particularité qu'elle montre le Christ en gloire, c'est-à-dire — selon la parole des anges prononcée pendant l'Ascension — tel qu'il reviendra à la fin des temps. On ne varie que le type de ce Christ en gloire, qui est tantôt imberbe (éternellement jeune) et tantôt barbu (l'âge avancé pouvant servir à figurer également l'éternité, c'est l'idée de « l'ancien des jours »). Plus apparente est la différence des deux attitudes possibles de la Mère de Dieu, qu'on pose tantôt de face et tantôt de profil. Enfin, deux détails plus rares : 1) une ampoule fait descendre sur la Vierge (ou sur elle et les apôtres) la Colombe du Saint Esprit. Faut-il y voir une allusion à la Descente du Saint Esprit qu'on ferait coïncider avec le jour de l'Ascension, au lieu de la placer dix jours plus tard, à la Pentecôte, comme on le fera toujours au moyen âge, et dès le VIe siècle, dans le cycle des illustrations de l'Évangile syriaque de Rabula ? L'hypothèse est plausible, pour l'époque des ampoules, et iconographiquement elle est corroborée par le fait que le miniaturiste de l'Évangile de Rabula ne semble pas encore disposer d'une iconographie particulière pour la Pentecôte. En effet, il répète le groupe de la Vierge entourée des apôtres, se tenant tous debout, comme dans l'Ascension, et surmontés de la Colombe, comme sur notre ampoule. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une répétition de la partie inférieure de l'Ascension, dans sa version qui représente la Colombe au-dessus de Marie. — 2) Sur une ampoule, saint André porte une croix sur un long manche. C'est un trait de l'iconographie de cet apôtre qu'on trouve ordinairement dans les œuvres constantinopolitaines. Il faut probablement y voir un trait d'influence de la capitale de l'Empire.

Incrédulité de Thomas (pl. XV, XLII, 2). — L'inscription qui relève les paroles de Thomas montre ce qu'on entendait montrer en figurant cette apparition du Christ après la Résurrection, à savoir les qualités de Dieu et de Seigneur de Jésus. C'est ce que l'iconographe cherche à mettre en valeur en donnant au Christ des proportions gigantesques et en lui prêtant une attitude frontale, au milieu de la composition. Dans son ensemble, cette iconographie se maintiendra par la suite, dans tout l'art chrétien, et notamment le geste par lequel Jésus, prenant la main de Thomas, lui fait toucher sa plaie.

Le Christ marchant sur les eaux (pl. XLIII, 1, 2). — Cette autre apparition après la Résurrection a été représentée sur plusieurs ampoules, mais comme aucune d'elles n'est conservée en entier, certains détails de l'iconographie de la scène peuvent nous échapper, et on ignore si une inscription particulière l'accompagnait, comme dans l'apparition à Thomas. Le groupement du bateau en haut et à gauche, de saint Pierre et du Christ, au premier plan et un peu à droite, est sensiblement le même dès le IIIe siècle, sur une fresque du baptistère de Doura-Europos. On en retrouve l'essentiel sur une réplique du même sujet que présente un relief paléochrétien en Crimée (sur un chancel ?) et plus tard (sur l'histoire ultérieure du thème, en Italie : CECCHELLI, in *Riv. arch. crist.*, 4, 1927, pp. 115-139).

Au cycle des thèmes évangéliques des ampoules il faut joindre deux sujets qui, sans figurer des épisodes de l'histoire chrétienne, en complètent la présentation iconographique. C'est le motif de la croix sous un arc et la série des douze ou des treize médaillons encadrant des bustes des apôtres avec ou sans Christ.

Le motif de la croix sous l'arc — on l'a dit (*supra*, p. 55) — complète l'iconographie du Crucifiement. La forme de la croix y est la même, dans plusieurs de ses versions, mais tandis qu'un buste du Christ l'accompagne, dans le Crucifiement, il n'apparaît jamais dans ces figurations indépendantes de l'image historique, tandis que par contre un arc (architectural ou fait d'une guirlande) vient honorer ici le signe de la victoire du Christ. Il est plus utile de rapprocher ces images de la croix triomphale, qui fait son apparition au revers des médailles impériales contemporaines, que d'un aménagement matériel quelconque sur le Golgotha. Aucun détail ne le suggère, et notamment pas la présence de l'arc qui ne servait qu'à honorer le personnage ou l'objet qu'on y enfermait. Cependant, — objet de culte principal des « Lieux saints » palestiniens qui ont vu apparaître les ampoules — ce même motif de la croix sous l'arc est répété, en très petit, sur le goulot de toutes les ampoules.

C'est cette croix sous un arc que viennent entourer les douze ou treize médaillons avec les portraits du Christ et des apôtres. Si le Christ est présent, son image est au milieu et en haut du cercle des apôtres ; sinon le collège des apôtres n'est présidé par personne ou bien il présente, en haut et au milieu, le portrait de saint Pierre. De cette position de saint Pierre peut-on tirer une conclusion quelconque sur le lieu d'invention de cette composition ? Quelles qu'aient été les intentions des auteurs de cette iconographie, la petitesse des images et les insuffisances du métier des graveurs ont empêché de donner une physionomie individuelle à chacun de ces portraits. On distingue saint Pierre, à cause de sa tonsure, et surtout saint André à cause de sa coiffure de cheveux abondants et en désordre.

Des galeries de portraits d'apôtres en médaillons apparaissent très tôt ; la cassette en ivoire dite « Lipsanothèque du Musée de Brescia » en offre un exemple qui remonte à la fin du IVe siècle. Les gravures des ampoules et la mosaïque de Sainte-Catherine du Mont Sinaï reprennent le même thème, au VIe siècle. A cette époque il a dû être assez courant.

Voici, enfin, la seule image qui n'évoque aucun événement historique, mais exprime l'idée de la *Rédemption* (pl. LIII). Cette image est un *hapax ;* malgré le rapprochement qu'on peut lui trouver avec un relief de la porte de Sainte-Sabine à Rome (Cecchelli, *l. c.*). Le haut reproduit la partie supérieure de l'Ascension, et dans le bas on y maintient le personnage central de la même Ascension, la Mère de Dieu en orante, de face. Mais au-dessus de celle-ci on reproduit l'étoile de Bethléem flanquée du soleil et de la lune (pour montrer que l'astre nouveau éclipse tous les autres), et on remplace les apôtres de l'Ascension par Zacharie et saint Jean Baptiste suivis d'anges en adoration. Ces anges répètent le mouvement du corps et le geste qu'ils ont dans les scènes du Baptême, où leur attitude nous invite à comprendre que

nous sommes en présence d'une théophanie. Il en est de même ici. Le groupe qui comprend la Vierge orante sous l'étoile, et celle-ci dominée par le Christ en gloire au ciel, représente symboliquement le mystère de l'Incarnation. Les paroles de saint Jean reproduites sur le phylactère qu'il tient (p. 43) le confirment, tout en insistant sur l'œuvre de Rédemption qui s'accomplit par cette incarnation du Logos. Il est remarquable que, pour nous faire reconnaître dans la Vierge orante sous l'étoile une image de l'Incarnation, on ait choisi de l'entourer des figures de Jean Baptiste et du père de celui-ci. Ce sont les deux personnages qui, les derniers en date parmi les prophètes du Salut, se tiennent au seuil même de l'ère de l'Incarnation.

Les observations qui précèdent nous invitent à ne pas reconnaître dans les images des ampoules des créations spontanées. Elles reflètent peut-être d'autres images, monumentales, qui décoraient les murs des *memoriae* de Terre Sainte, ou qui ornaient les plats et autres pièces d'orfèvrerie. Je ne crois pas cependant que ces modèles probables soient beaucoup plus anciens que les ampoules, car ce n'est que vers le milieu du VIe siècle que se généralise le recours aux images chrétiennes, et leur application à la décoration d'objets de catégories et de techniques différentes. L'idée de recouvrir entièrement la surface des fioles à huile bénite de figurations religieuses a bien des chances de dater de l'époque de cette extension — et vulgarisation — de l'iconographie chrétienne, contemporaine de Justinien et surtout de ses successeurs jusqu'à la conquête arabe. On serait tenté d'aller plus loin et d'établir un lien plus direct entre l'apparition de ces ampoules historiées et le renouveau de l'art de la médaille, dans l'entourage de ces souverains, à Byzance. C'est lorsque la croix triomphale et les thèmes évangéliques étaient venus prendre place, sur les monnaies, les sceaux et les médailles commémoratives des empereurs, à Constantinople, que les ampoules-reliquaires ont été dotées d'images analogues. On enregistrerait un exemple de plus d'un reflet de l'art impérial contemporain sur l'art de l'Église byzantine.

FONCTION DES AMPOULES

Les ampoules palestiniennes servaient à conserver l'huile bénite que les fidèles se procuraient auprès des Lieux Saints de Jérusalem et de ses environs (Bethléem), au VIe siècle. Les médaillons en terre renfermaient des parcelles d'une poussière ramassée dans un Lieu Saint. Les uns et les autres étaient portés au cou, les pastilles en terre — appelées *tortae* — ayant dû être enfermées dans une sacoche, dans le genre de celles, en tissu précieux, qu'on conserve encore en grand nombre au Trésor des cathédrales de Sens ou de Canterbury.

Du temps de Constantin à la conquête arabe, le pèlerinage de la Terre Sainte était le plus florissant de la chrétienté, et des récits de plusieurs voyageurs latins, depuis le IVe siècle, nous renseignent sur l'aménagement des Lieux Saints et la façon dont s'y déroulait une visite des pèlerins, — renseignements précieux qui nous permettent notamment de mieux comprendre la fonction des ampoules historiées qui nous restent. Ainsi, nous apprenons qu'une visite au Golgotha, vers 390 (pèlerine Aetheria-Silvia : P. Geyer, *Itinera hierosolymitana*, Vienne, 1938, p. 88), comportait la vénération du bois de la croix par chaque fidèle, mais sans qu'il y soit question de l'huile bénite. En présence de l'évêque, les fidèles embrassaient le « bois de vie » sans le toucher des mains et repartaient (sous le regard attentif des diacres qui veillaient à ce qu'aucun pèlerin ne morde dans le bois de la relique, pour en emporter un fragment). Le culte de la croix du Golgotha s'est enrichi ensuite, progressivement, et au VIe siècle, c'est-à-dire à l'époque de nos ampoules historiées, le pèlerin appelé Antonin de Piacenza y observe (vers 570) un usage qui intéresse directement l'étude des ampoules (T. Tobler et A. Molinier, *Itinera hierosolymitana*, I, Paris, 1879, 126. Geyer, *Itin. hierosolym.*, pp. 172-173). Il voit comment on apporte des *ampullae* remplies d'huile, pour les rapprocher de la relique de la croix et comment, lorsque celle-ci touche leur goulot, l'huile s'y met à bouillir, — miracle qui transforme cette huile en une espèce de *brandea*, c'est-à-dire en objet sanctifié par le contact avec la croix du Golgotha. C'est pour cette époque aussi qu'on dispose de témoignages sur l'emploi de ces ampoules remplies de l'huile de la Croix, comme *encolpia :* suspendues au cou, elles pou-

vaient être en or, en argent ou en une autre matière y compris la terre (Vie de saint Spiridon, par Théodore, évêque de Paphos à Chypre : Du Cange, *Gloss. med. et inf. grec*, s. v. ἔλαιον τοῦ ἁγίου σταυροῦ). Un texte du début du IXe siècle (Nicéphore, *Antirrheticus*, III, 36 : Migne, 100, 433) est le seul à signaler la présence d'images sur les *encolpia :* scènes des Miracles, de la Passion et de la Résurrection. Le texte est postérieur, il a été écrit à Constantinople et ne rattache nullement ces objets aux fioles d'huile bénite par la relique du Golgotha. Mais nous rappelons ce texte parce que, selon lui, ces *encolpia* ornés d'images évangéliques avaient la valeur de phylactères.

Tout objet bénit qu'on porte sur soi est chargé de ce rôle de protecteur plus ou moins avoué. Cela est surtout vrai de la croix pectorale à laquelle d'innombrables monuments, inscriptions et textes attribuent une fonction prophylactique et apotropaïque. Il n'en a pas été autrement des ampoules et des médaillons en terre qui nous occupent. Le nom de « bénédiction » que leur donne l'inscription qu'elles portent fréquemment suffirait à le suggérer, tout en montrant le lien qui unit ces « eulogies » aux usages d'une visite de pèlerins à un Lieu Saint de Palestine. On sait, en effet, que sa visite terminée le pèlerin emportait souvent avec lui une « bénédiction » qui pouvait être un simple caillou, ou un rameau et un fruit cueillis dans le jardin de la *memoria*. Les ampoules et les médaillons de terre rentraient dans la même catégorie des « eulogies » ou « bénédictions », mais d'un genre plus industrialisé et, en même temps, distingués des autres par des images et des inscriptions spécifiques, le choix de ces images ayant été déterminé par le Lieu Saint : on figurait l'événement évangélique qu'on y commémorait, en pendant à un autre usage des visites des pèlerins de Terre Sainte auxquels, dans chaque *memoria*, on lisait le passage de l'Écriture qui décrivait le même événement.

Les sanctuaires des grands saints, à la même époque, produisaient des « eulogies » analogues, qui elles aussi étaient soit des *tortae*-médaillons soit des fioles remplies d'huile bénite et qui portaient une image religieuse (portrait du saint local, p. ex. saint Ménas près d'Alexandrie, sainte Thècle près de Séleucie d'Isaurie, les apôtres Pierre et André, en Asie Mineure, etc.). Ces ampoules aussi étaient portées au cou, et le choix de l'attitude du saint sur la plupart de ces fioles — il y apparaît en orant — rappelait éloquemment la fonction de tous ces objets, à savoir la protection du porteur : le saint est représenté avec le geste consacré de l'intercession.

Sur les ampoules de Monza et de Bobbio, que des inscriptions désignent comme des « bénédictions », d'autres inscriptions confirment la fonction prophylactique. L'ampoule Bobbio 1 porte sur le pourtour « (protège) sur terre et sur mer », — formule caractéristique qu'on retrouve sur les amulettes. Ailleurs on reproduit les paroles d'un prophète, de l'ange ou d'un apôtre qui sont des *verba sacra*, prophylactiques en eux-mêmes. La même intention transparaît dans le choix des mots qu'on reproduit : — « *Emmanuel, Dieu est avec nous* » — « *Salut* » — « *Le Seigneur est ressuscité* » — « *Tu es mon Dieu et mon souverain* ».

Ces dernières inscriptions sont au milieu des images, et elles nous sug-

gèrent que ces images elles-mêmes pouvaient être chargées d'une signification prophylactique. Très significative à cet égard est la comparaison avec une amulette byzantine (*Byz. Zeit.*, II, 1893, p. 188) sur laquelle on retrouve — trait pour trait — les deux images superposées du Crucifiement et de la Résurrection, exactement comme sur les ampoules du type Monza 9 et suiv., et qui en reproduisent même l'iconographie. Le même Trésor de Monza où l'on conserve les ampoules possède une autre amulette où réapparaît le Crucifiement, tandis qu'à son revers est gravée une épigramme attribuée à saint Grégoire de Nazianze (Garrucci, *Storia*, VII, pl. 433, 4 et 6, pp. 44-46) qui est une invocation apotropaïque. Ce texte, qui accompagne un Crucifiement, prétend citer les paroles du « Christ-roi » (cf. l'*oratio recta* des ampoules) et menace la maladie par la « croix qui terrifie tout ». Cette fois l'image du Crucifiement fournit sûrement un signe prophylactique. L'amulette que nous venons d'évoquer présente également un Crucifiement, et de leur côté les ampoules le montrent presque toujours, tandis que sur d'autres, on voit la croix sous un arc, et que toutes portent une image de la croix mais plus petite, sur chacun des deux côtés du goulot. On peut dire par conséquent que les images des ampoules — tout comme les inscriptions du pourtour qu'on y lit — insistent sur le thème de la croix (croix seule ou dans le Crucifiement), qui de tous les sujets de l'iconographie chrétienne est le plus fréquemment chargé d'une fonction prophylactique ou apotropaïque. C'est en rapport avec cette tendance des fabricants des ampoules que trouve une explication satisfaisante l'iconographie du Crucifiement, particulière à ces objets. En effet, tandis que toutes les autres parties de l'image appartiennent à la figuration habituelle de cette scène (images « réalistes » des deux larrons, de Jean et de Marie), ni la croix du Christ ni le crucifié ne sont interprétés d'une façon analogue. On voit soit une petite croix symbolique imitant un objet en métal, soit une croix faite de deux troncs de palmier, c'est-à-dire en « arbre de vie » (en pendant à l'inscription du pourtour), et un buste du Christ au-dessus ou au milieu d'un bouclier rond fixé sur la croix symbolique ; sur ce bouclier, ou sur l'auréole qui enveloppe la croix, on constate la présence d'étoiles tandis qu'au pied de la croix surgissent les quatre sources du Paradis. Ce qui signifie — on l'a dit plus haut — que le Christ et la croix elle-même ont été imaginés en dehors de toute scène historique, mais interprétés comme des symboles qui se servent de termes paradisiaques et célestes : on interrompt en quelque sorte l'image descriptive du Crucifiement, pour y évoquer à l'aide de figurations symboliques la « croix terrifiante » qui fait fuir le démon. C'est elle qu'on vénérait dans la relique du « bois de vie » conservée sur le Golgotha et qui était l'ancêtre de toutes les staurothèques portables à fonction prophylactique. Rien ne confirme mieux cette interprétation, que la présence, au pied de « l'arbre de vie », de deux petits personnages en attitude de prière : ce sont les fidèles devant la relique de la croix, sur le Golgotha, et aussi étrangers à la scène historique que l'image symbolique de celle-ci. Nous pouvons identifier ces petites figurines avec les fidèles en adoration, grâce à l'analogie des médaillons de pèlerinage du *martyrium* de Saint-Siméon le Stylite, où une inscription

explique qu'il s'agit de fidèles venus demander des prières du saint (J. LASSUS, dans *Bull. d'Études Orientales* de l'École franç. de Damas, II, pp. 66 et sq.).

On peut se demander si certaines particularités de l'iconographie de la Nativité et surtout de la Résurrection, sur les ampoules, ne s'expliquent pas par une démarche analogue, c'est-à-dire par le désir de relever la valeur prophylactique de ces images. Car là encore la scène historique est interrompue par la représentation d'un objet qui relevait du culte du Lieu Saint correspondant — la crèche et le tombeau du Christ. Ne montrait-on pas au milieu de la Nativité, l'édicule ou le ciborium qui devait entourer la grotte de la Nativité, tandis que, dans la Résurrection, on insistait sur la rotonde du Saint Sépulcre et ses aménagements autour du tombeau de Jésus. On connaît effectivement des *tortae* prophylactiques qu'on confectionnait avec la poussière du Saint Sépulcre et de la grotte « du lait de la Vierge » près de Bethléem (CABROL, *Dict.*, s. v. ampoule). Cependant on ne pourrait aller au-delà d'une hypothèse, étant donné que les inscriptions et les textes ne mentionnent pas expressément comme apotropées la crèche ou le tombeau du Christ, tandis que cela se fait couramment pour la croix du Golgotha. Il est donc plus prudent de ne reconnaître dans les images des édicules de Bethléem et du Golgotha, qui apparaissent au milieu des scènes de la Nativité et de la Résurrection, qu'une particularité de l'iconographie palestinienne créée auprès des *memoriae* de la Terre Sainte et au profit des pèlerins qui visitaient ces sanctuaires : dans ces milieux, l'anachronisme d'une juxtaposition des saintes femmes au tombeau du Christ et de la rotonde qui y fut érigée trois siècles plus tard pouvait ne pas paraître choquant, et au contraire, le sanctuaire que le pèlerin connaissait par expérience personnelle concrétisait pour lui le cadre où par l'imagination il devait situer l'événement commémoré par ce sanctuaire.

Mais que la présence des images de la crèche ou de la rotonde du Golgotha ait ou n'ait pas à être mise en rapport avec la fonction prophylactique qu'on attendait des figurations de la Nativité et de la Résurrection, ces scènes ne devaient pas échapper à ce rôle, au même titre que toutes les autres. Aux arguments qui nous engagent à reconnaître cette fonction à toutes les images des ampoules-*encolpia* ajoutons-en un autre, qui concerne les fioles ornées du cycle entier des images évangéliques réunies. Cette formule paraît la moins favorable à l'usage prophylactique (la plus favorable étant celle où prédomine la croix, puis celles qui font accompagner les images évangéliques de *verba sacra* significatifs). Or, nous tenons au contraire des preuves de l'usage que les *encolpia*-apotropées faisaient de véritables cycles de scènes tirées des Évangiles. Il suffira que je rappelle le texte du patriarche Nicéphore (cf. p. 64) qui en avait connu à Constantinople au IXe siècle, et que je cite un double médaillon pectoral en or du Musée d'Istambul provenant d'Adana (VIe s.) : sur ses deux côtés on trouve des quantités de scènes évangéliques. Plus intéressant encore est un bracelet de la même époque qui fut trouvé en Égypte (J. MASPERO, dans *Annales Service des Ant. Égypte*, 9, 1910, pp. 246-258), car d'une part on y retrouve un choix d'images évangéliques et les types iconographiques qui s'apparentent étroitement aux cycles et aux versions

iconographiques des ampoules, et d'autre part, ces images historiques y sont complétées par une figuration franchement magique (saint Sissinios-cavalier tueur de la diablesse), qui définit sans équivoque possible la signification du cycle entier des images du bracelet. Que ce soit au bras ou au cou qu'on portait ces petits objets, la fonction prophylactique qu'on leur attribuait, à eux-mêmes et aux images qui les décoraient, devait être nécessairement la même, et à cette identité de la fonction devait correspondre assez naturellement une similitude du cycle des images.

Il est certainement significatif à cet égard que ce soient des objets de caractère prophylactique qui aient fait usage des mêmes figures, types iconographiques et cycles que les ampoules. Cette parenté confirme indirectement les observations qui précèdent et qui tendent à souligner la même fonction prophylactique des ampoules elles-mêmes.

INTÉRÊT DES AMPOULES

On voudrait avant tout faire reconnaître aux ampoules palestiniennes la qualité d'œuvres d'art. Produits d'une industrie d'orfèvres assez modestes, elles ne sauraient passer pour des créations de grands artistes. Mais les petits reliefs qui décorent ces fioles sont en mesure de nous procurer une jouissance esthétique, et c'est ce qu'il y a de plus nouveau dans ce que nous pensons pouvoir apporter par cette publication.

Nous avons essayé de caractériser rapidement les images qui décorent les ampoules, leur art et leur fonction religieuse probable. Elles mériteraient certainement une étude exhaustive qui — si singulier que cela paraisse — n'a encore jamais été tentée jusqu'ici. Une recherche de ce genre ferait certainement apparaître beaucoup mieux l'intérêt des ampoules et de leur iconographie. Mais dès à présent on est en droit de compter ces images parmi les témoins les plus anciens d'une tradition d'art qui, pour des générations de chrétiens de tous les pays d'Orient et d'Occident, a défini les traits iconographiques de maints sujets évangéliques essentiels : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Mages et des Bergers, le Baptême, les Saintes Femmes au Tombeau, l'Ascension. L'iconographie du Crucifiement, telle qu'on la trouve sur les ampoules, a connu, elle aussi, un succès considérable, mais cependant plus limité. Les prototypes de ces images ont dû être composés par des artistes de la capitale de l'Empire chrétien. Mais les ampoules nous fournissent des arguments solides, pour attribuer à la Palestine certains détails significatifs des images qui les décorent et l'extension universelle de cette iconographie évangélique favorisée par le pèlerinage des Lieux Saints.

Nous avons dit tout l'intérêt qu'il y avait à analyser les images des ampoules du point de vue de leur fonction religieuse. Peu de monuments chrétiens anciens nous permettent de suivre aussi loin une enquête sur le rapport entre croyances et images, à l'époque du premier essor de l'imagerie chrétienne et de sa pénétration généralisée dans le décor des œuvres d'un usage courant.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

1. A. F. Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. I (1794).
2. R. Garucci, *Storia dell'arte cristiana* (1873), t. VI, pp. 52-53, pl. CLXXXV, nº 4 ; pp. 61-61-62, pl. CDXL, nº 3.
3. Barbier de Montault, *Inventaire de la basilique royale de Monza*, Tours (1883).
4. N. Pokrovskij, *Evangelie v pamjatnikach ikonografii*, St.-Petersbourg (1892). (Monza : pp. 11, 51, 319, 394, 433).
5. F. X. Krauss, *Geschichte der christlichen Kunst*, Band I, Freiburg i/Br. (1896). (Ampoules : p. 524, fig. 424, 425).
6. J. Smirnov, « Christianskija mozaiki Kipra », *Vizant. Vremennik*, t. IV (1897), pp. 1-93. (Ampoules : pp. 91-92).
7. V. Chvolson, N. Pokrovskij, J. Smirnov, « Sirijskoje serebrjannoe bliudo naidennoje v Permskom kraju », *Materialy po Archeologii Rossii*, fasc. 22, St. Pétersbourg (1899), p. 44.
8. D. Aïnalov, *Ellinističeskija osnovy Vizantijskago iskusstva*, St.-Pétersbourg (1900), pp. iv-224, 4 pl., 48 dessins dans le texte.
9. H. Kehrer, « Die heiligen drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst », *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, Heft 53, Strasbourg (1904).
10. J. Reil, « Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi », *Studien über christliche Denkmäler*, Heft 2, Leipzig (1904). (Monza-Ampoules : pp. 39, 47-52, 54-57, 59, 62-66, 69, 70, 77, 82, 83, 85, 92-94, 110).
11. A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, Leipzig (1908), 2 vol. (Ampoules de Monza : pp. 171, 173 ss., 205, 216 ss., t. I. Pl. X, XI, t. II, pp. 115-271).
12. N. Pokrovskij, *Očerki pamjatnikov christianskago iskusstva i ikonografii*. St.-Pétersbourg (1910). (Ampoules de Monza : pp. 184-186, ill. 136, 137 138).
13. J. Reil, « Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu », *Studien über Christliche Denkmäler*, Heft 10, Leipzig (1910). (Ampoules : pp. 66, 71, 79, 81, 90, 93, 112, 114, 123, 129, 136, 139 ss.).
14. O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford (1911). (Ampoules : pp. 623-625, fig. 398, 399).
15. H. Vincent, « Quelques représentations antiques du Saint Sépulcre constantinien », *Revue Biblique*, N. S., nº 11 (1914), pp. 94-109.
16. N. Kondakov, *Ikonografia Bogomateri*, St.-Pétersbourg (1914), t. I. (Ampoules de Monza : pp. 199-211, fig. 120-132).

17. N. Vincent et F. Abel, *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, Paris (1914), t. II, fasc. 1-2, pp. 205-206, fig. 118.
18. O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, Bd. I : *Altchristliche Kunst*, Berlin (1918). (Ampoules : pp. 340-341, fig. 306).
19. W. F. Volbach, *Metallarbeiten des christlichen Kultes*, Mayence (1921), p. 75.
20. G. Celi, « Cimeli Bobbiensi », *Civiltà Cattolica*, 74 (1923), vol. 2, pp. 504-514 ; vol. 3, pp. 37-45 ; 124-136 ; 335-355 ; 422-439. 2 édit., Rome (1923), 64 pp.
21. F. Cabrol et H. Leclerc, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, t. I, 2e partie (1924), col. 1722-1747 (s.v. « Ampoules à Eulogies ») ; t. XI, 2e partie (1933), col. 2749-2783 (s.v. « Monza »).
22. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris (1925), 2 vol. (Ampoules de Monza : pp. 113, 114, 253, 310-312, 319, 320, 322, 324).
23. O. M. Dalton, *East Christian Art*, Oxford, 1925. (Ampoules : p. 345).
24. C. Cecchelli, « Note iconografiche su alcune ampolle bobbiensi », *Rivista di archeol. cristiana*, Rome, vol. 4 (1927), pp. 115-139.
25. G. de Jerphanion, *La voix des monuments*, Paris (1930). (Ampoules : t. I, pp. 44-45, 159, 161-162, 179, 194).
26. A. Grabar, *Martyrium*, Paris (1946), vol. II. (Ampoules de Bobbio et Monza : pp. 82, 171, 173, 190, 196, 197, 198, 202, 209, 211, 219, 240, 265, 285).
27. B. Bagatti « Eulogie Palestinensi », *Orientalia Christiana Periodica*, vol. 15, (1949), pp. 126-166.
28. Marvin C. Ross, « A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks », *Dumbarton Oaks Papers*, 11, 1957, pp. 247-261.

PLANCHES



MONZA – Ampoule 1, détail de l'avers. *Planche I.*



Planche II.

MONZA – Ampoule 1, avers.



MONZA – Ampoule 1, revers.

Planche III.



Planche IV.

Monza – Ampoule 2, avers.



MONZA – Ampoule 2, revers.

Planche V.



Planche VI. MONZA – Ampoule 2, détail du revers.



MONZA – Ampoule 2, détail du revers. *Planche VII.*



Planche VIII.

MONZA – Ampoule 3, avers.



MONZA – Ampoule 3, revers.

Planche IX.

Monza – Ampoule 4, avers.

Monza – Ampoule 4, revers.

Planche X.

Monza – Ampoule 5, avers.

Monza – Ampoule 5, revers.

Planche XI.

Monza – Ampoule 6, avers.

Monza – Ampoule 6, revers.

Planche XII.

Monza – Ampoule 8, avers.

Monza – Ampoule 8, revers.

Planche XIII.



Planche XIV.

MONZA – Ampoule 9, avers.



MONZA – Ampoule 9, revers. *Planche XV.*



Planche XVI.

MONZA – Ampoule 10, avers.



MONZA – Ampoule 10, revers.

Planche XVII.



Planche XVIII.

Monza – Ampoule 11, avers.



MONZA – Ampoule 11, revers. *Planche XIX.*

Planche XX.

MONZA – Ampoule 11, détail du revers.

Planche XXI.

Monza – Ampoule 11, détail du revers.



Planche XXII. Monza – Ampoule 12, avers.



MONZA – Ampoule 12, revers. *Planche XXIII.*



Planche XXIV.

MONZA – Ampoule 13, avers.



MONZA – Ampoule 13, revers.

Planche XXV.



Planche XXVI.

MONZA – Ampoule 14, avers.



MONZA – Ampoule 14, revers. *Planche XXVII.*



Planche XXVIII.

MONZA – Ampoule 15, avers.



Monza – Ampoule 16, revers. *Planche XXIX.*



Planche XXX.

MONZA – Ampoule 16, détail du revers.



MONZA – Médaillon 4 en terre pressée.

Planche XXXI.



Planche XXXII.

Bobbio – Ampoule 1.



Bobbio – Ampoule 2. *Planche XXXIII.*



Planche XXXIV. Bobbio – Ampoule 3.



BOBBIO – Ampoule 4. *Planche XXXV.*



Planche XXXVI.

Bobbio – Ampoule 5.



Bobbio – Ampoule 6. *Planche XXXVII.*



Planche XXXVIII.

Bobbio – Ampoule 6, détail.



Bobbio – Ampoule 6, détail.

Planche XXXIX.



Planche XL. Bobbio – Ampoule 7.



Bobbio – Ampoule 8. *Planche XLI.*

Bobbio – Ampoule 9.



Bobbio – Ampoule 10.

Planche XLII.



Bobbio – Ampoule 11.

Bobbio – Ampoule 12.

Planche XLIII.



Bobbio – Ampoule 13.

Bobbio – Ampoule 14.

Planche XLIV.

Bobbio – Ampoule 15.

Bobbio – Ampoule 16.

Planche XLV.



Planche XLVI.

Bobbio – Ampoule 17.



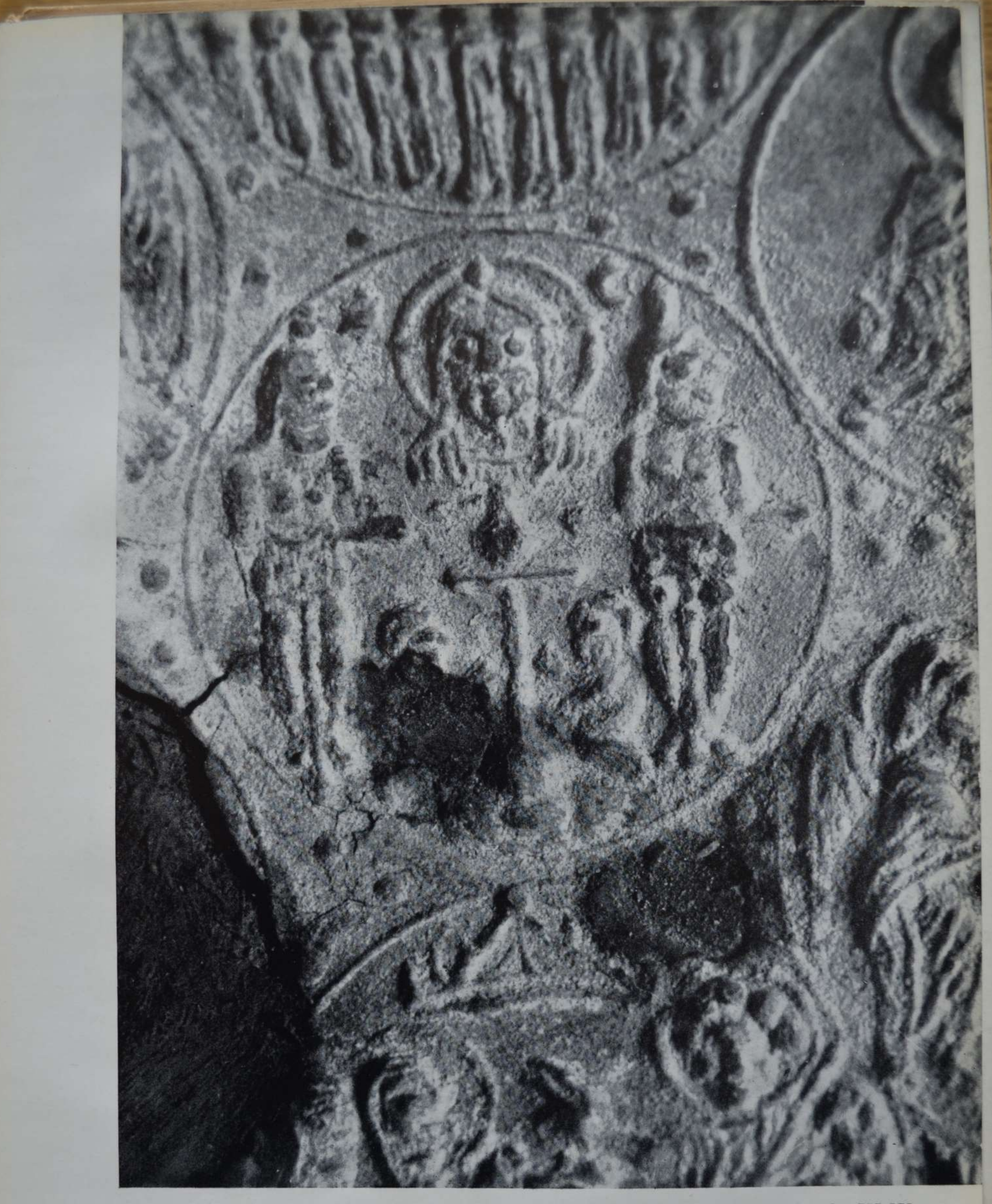
BOBBIO – Ampoule 18.

Planche XLVII.



Planche XLVIII.

Bobbio – Ampoule 18, détail.



Bobbio – Ampoule 18, détail. *Planche XLIX.*

Planche L.

Bobbio – Ampoule 19.



Planche LI. Ampoule Bobbio – 19, détail.



Planche LII.

Bobbio – Ampoule 19, détail.



Bobbio – Ampoule 20. *Planche LIII.*



Monza – Ampoule 1.



Monza – Ampoule 13.



Monza – Ampoule 8.



Monza – Ampoule 7.

Planche LIV.



Bobbio – Ampoule 1.



Bobbio – Ampoule 6.



Bobbio – Ampoule 11.



Bobbio – Ampoule 18.

Planche LV.



Planche LVI.

Bobbio – Médaillon 4 en terre pressée.


1842